GUILLAUME.

Nous le devinons que de reste.

M. DUPRÉ.

Qui nommeriez-vous donc?

GUILLAUME.

Ma fine! monsieur Charmel.

M. DUPRÉ.

Ah! ah! maître Guillaume.

GUILLAUME.

Quoi donc! Ah! ah!... Monsieur Charmel n'est-il pas un honnête homme? Vous me l'aviez vanté vous-même, monsieur Dupré, comme une des meilleures têtes du département.

M. DUPRÉ.

A la bonne heure; mais ça ne ferait pas une tête de député.

GUILLAUME.

Je ne sais pas ce que c'est qu'une tête de député; mais il me semble qu'un homme qui est estimé de tout le monde, qui entend bien les affaires, qui est franc, et qui ne se prêterait à aucune vilaine chose pour de l'argent, s'il n'est pas un député parfait, au moins il en approche. D'ailleurs j'ai des obligations à monsieur Charmel. C'est lui qui m'a conseillé, dans le temps, de pardonner à ma femme et de ne pas me séparer d'elle, ce qui aurait été une grande sottise;

AK 310/13

BIBLIOTHEQUE S.J.
Les Fontaines
60 - CHANTILLY

D.N. S. ALOYS. ✠ JERSEIENSIS ✠ S.J.

Handbuch

der

Geschichte der Malerei

von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit.

Von

Dr. Franz Kugler.

Erster Band.

Berlin,
bei Duncker und Humblot.
1837.

Histoire de la Peinture

Handbuch

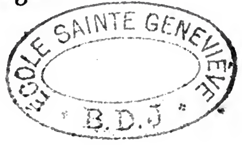
der

Geschichte der Malerei in Italien

seit Constantin dem Grossen.

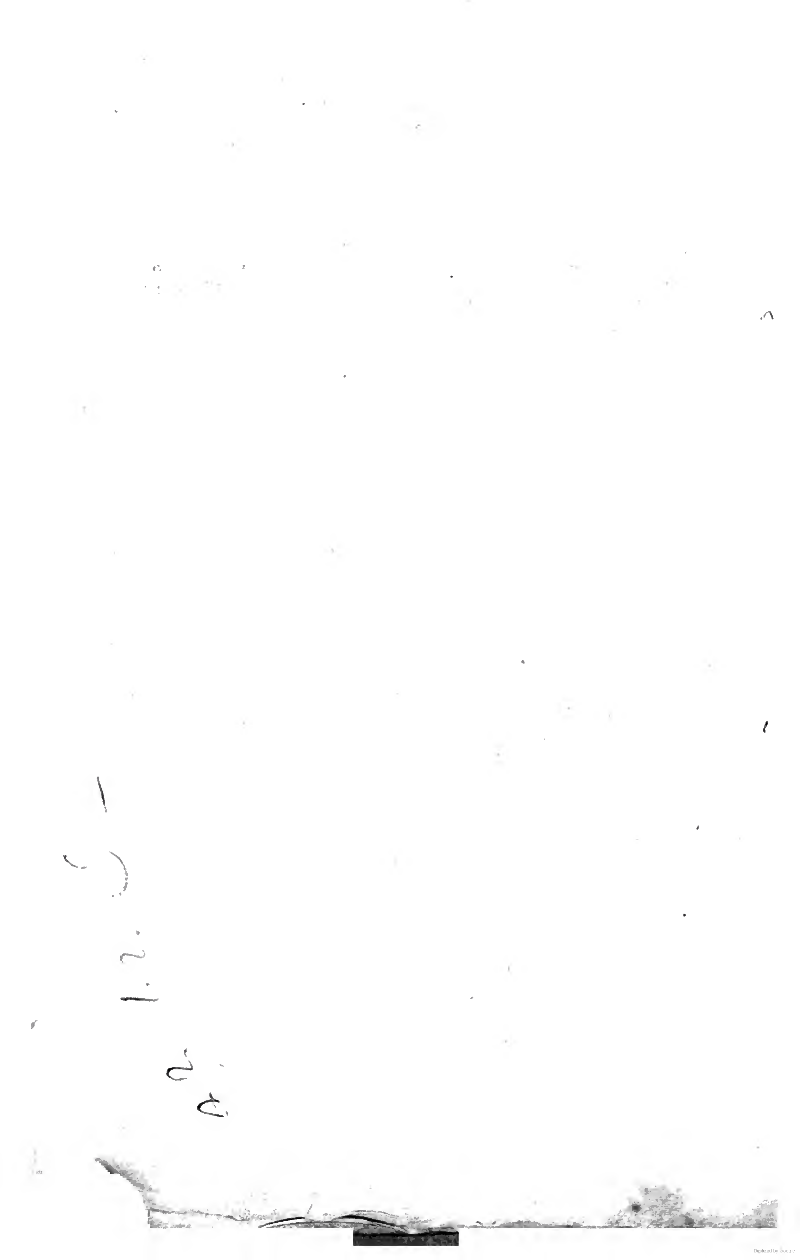
Von

Dr. Franz Kugler.



Berlin,
bei Duncker und Humblot.
1837.

ECOLE SAINTE GENE
B.D.J



Digitized by Google

Vorwort.

Der Verfasser wünscht mit diesem Handbuch einem Bedürfnisse entgegenzukommen, welches er selber lebhaft genug empfunden hat, als er zuerst — ohne weitere Anleitung — bemüht war, eine Uebersicht von dem Entwickelungsgange der Malerei zu gewinnen. Es fehlt an einem kurzen, leicht verständlichen Faden, der den Unerfahrenen in die verschiedenen Haupt-Richtungen der Kunst und namentlich in die bedeutenden Untersuchungen der jüngsten Zeit einführt. Was demnach anfangs zum eigenen Studium zusammengetragen war, durch Anschauung der wichtigsten Werke der Malerei bereichert und gesichtet, dann zu kunstgeschichtlichen Vorträgen geordnet wurde, bietet sich hier dem nachsichtigen Urtheil des Kenners dar: auf selbständigen Werth macht dies Buch keinen Anspruch, es hat nur die Absicht, eine Brücke zu den werthvolleren Leistungen der Kunst-Literatur zu bilden. Möge es dem Verfasser gelungen sein, nur den nothwendigsten Anforderungen an einen solchen Plan zu genügen.

Dies Buch ist demnach wesentlich als eine Compilation zu betrachten. Der Standpunkt, von welchem aus die mannigfach vorhandenen Mittel benutzt worden sind, bemüht sich, dem der neusten Kritik nahe zu kommen, vornehmlich jener Behandlungsweise, welche zuerst in den Forschungen des Herrn von Rumohr einen wissenschaftlichen Grund gewonnen hat. (Wo der Verfasser in einigen Einzelheiten von den Ansichten dieses Meisters der Kunstgeschichte abzuweichen genöthigt war, geschah es nur durch das unabweisliche Gefühl einer andern, vielleicht nicht unbegründeten Ueberzeugung.) Die Quellen, aus denen die Arbeit zusammengestellt wurde, und in denen der Leser eine weitere Belehrung findet, sind der Hauptsache nach überall angegeben; auch ist dabei kein Anstand genommen, diese oder jene Stelle wörtlich aufzunehmen, da es nicht gerathen schien, das was einmal gut gesagt war, durch Umänderung zu verschlechtern. Manche Sätze, manche Worte sind jedoch nicht immer ausdrücklich als fremdes Eigenthum bezeichnet: die Anmerkungen hätten hiedurch eine unnöthige Breite gewonnen. Auch ohne das wird der kundige Leser dieselben leicht erkennen. Einzelnes dürfte hie und da als das Ergebniss eigner Anschauung von Seiten des Verfassers zu bemerken sein, namentlich im zweiten Theil bei den Betrachtungen über deutsche Kunst, welche in einigen Punkten näher kennen zu lernen, der Verfasser mehrfach Gelegenheit hatte.

Indess war, obschon das compilatorische Element im Ganzen und auch in den letztgenannten Beziehungen vorherrscht, die Absicht des Verfassers zugleich dahin gerichtet, soviel als möglich seine eigenthümliche Ansicht und Auffassungsweise zu bewahren. Vielleicht ist hiedurch manche Schroffheit, Einseitigkeit, oder — wenn man es gelinder bezeichnen will — manche Subjektivität im Urtheil erzeugt worden; vielleicht fühlt sich Mancher, der einer anderen Auffassungsweise folgt, hiedurch mehrfach verletzt. Doch dürfte eine solche Einseitigkeit einen andern, unangenehmeren Mangel, der nur zu häufig bei Compilationen ähnlicher Art hervortritt, wiederum gut machen: den nemlich, dass dergleichen Arbeiten, charakterlos ihren verschiedenen Quellen folgend, auf der einen Seite dem romantischen, auf der andern dem classischen Elemente huldigen, hier in der Naivetät jugendlicher Epochen, dort bei der Regelrichtigkeit späterer Akademiker das einzige Heil finden. In solcher Behandlungsweise verliert der noch unerfahrene Leser leicht den Faden, der ihn durch das Labyrinth verschiedenartiger Kunstrichtungen hindurchführen sollte. Wo er es dagegen mit einer bestimmten Persönlichkeit zu thun und sich mit deren Sinnesweise vertraut gemacht hat, wird er ohne Mühe das fremde Urtheil in das eigne zu übersetzen im Stande sein. Wenigstens hat es der Verfasser bei ähnlichen Studien gern mit ausgesprochenen Persönlichkeiten zu thun gehabt; möge er in seinem eignen Vorhaben nicht fehl gegangen sein.

Noch manches mag der Subjektivität des Verfassers seine Entstehung verdanken, was diesem oder jenem Leser missfällig sein dürfte, z. B. die Inconsequenz in der Rechtschreibung der Namen. Der Verf. konnte sich nicht entschliessen, gewisse Namen, an deren eigenthümlichen Klang sein Ohr sich von Jugend an gewöhnt hat und die in solcher Weise mit dem Bilde einzelner Künstler für ihn einmal verschwistert sind, in ihrer landesgemässen Form wiederherzustellen. Raffaele erscheint ihm unwillkührlich als eine fremde Person, während ihm mit Raphael zugleich das Bild der holdesten Anmuth emportaucht. Johann van Eyck, Hans Hemling sind ihm befreundet, während das niederländische Jan ihm bei diesen Künstlern nicht recht über die Lippen will. Indess ist das eine äusserliche Sache und wäre von anders Fühlenden leicht zu berichtigen. Schwieriger möchte es sein, die Charakteristik der Gruppen, in welche er die Geschichte der Malerei abgetheilt hat, überall genügend zu rechtfertigen. Der Mensch ist — Gott sei Dank! — keine Pflanze, dass er nach Blättern und Staubfäden in Classen zu rubriciren wäre; die Freiheit des Einzelnen spottet dieser philosophischen Ansicht und leicht sind die Ausnahmen häufiger als die Regeln. Aber zur Uebersicht eines Ganzen sind einmal einzelne Unter-Abtheilungen nöthig, und so mag es denn immerhin gewagt sein.

Ueberhaupt musste es dem Verfasser mehr um, wenn auch nur flüchtige charakteristische Darstellun-

gen zu thun sein, da nur diese, nicht aber Nomenclaturen und Aufzählung von Arbeiten, dem betrachtenden Geiste ein anschauliches Bild gewähren mögen. Die verschiedenen, bei den einzelnen Künstlern angeführten Arbeiten sollen sodann im Wesentlichen nur als Beispiele und Belege des Gesagten dienen. Der Verf. hat sich dabei bemüht, jedesmal das Wichtigste und Zugänglichste zu nennen und insbesondere bei beweglichen Werken den Ort der gegenwärtigen Aufbewahrung (der durch die Bilderwanderungen seit den letzten funfzig Jahren so häufig verändert worden ist) zu bezeichnen. In dieser Beziehung leitete ihn noch eine Nebenabsicht. Es war der Wunsch des Verlegers, dem Buche zugleich den Charakter eines Reisehandbuches zu geben, welches auf das Wichtigere, was sich von Werken der Malerei an den verschiedenen Orten befindet, aufmerksam machen könne. Das Ortsverzeichniss am Schluss der beiden Bände ist vornehmlich für eine solche Benutzung des Buches ausgearbeitet. Vollständigkeit konnte hiebei natürlich nicht im Plane des Verfassers liegen; doch dürfte das Angegebene für denjenigen, der, vorläufig vielleicht, nicht tiefer einzudringen gewillt ist, schon hinreichend sein, — wenigstens mehr, als die gewöhnlichen Geleitbücher der Reisenden. Der in der Kunstgeschichte Erfahrene weiss es auch ohne die Angaben des Verfassers, was er an den verschiedenen Orten zu suchen hat.

Bei dem ausgedehnten Plane des Verfassers und

den engen Grenzen, die er sich gesteckt hat, werden freilich, auch abgesehen von dem bereits oben Berührten, mannigfache Mängel hervortreten; doch dürfte ein nachsichtiges Urtheil zugleich die Schwierigkeit, allen Ansprüchen zu genügen, hiebei mit in Anschlag bringen. Vielleicht ist manches Wichtige zu kurz, manches minder Bedeutende zu ausführlich behandelt; vielleicht stellt sich manche Ansicht bei den weiteren Forschungen im Gebiete der Kunstgeschichte (und wir haben schon für die nächste Zukunft mehreres Neue zu erwarten) als unhaltbar heraus. Sieht sich der Verfasser doch bereits unmittelbar nach dem Druck des ersten Bandes genöthigt, einiges Nachträgliche für denselben hier nachzuholen: — Unter den Werken des Giovanni Sanzio nemlich (§. 59) ist übersehen worden, u. a. der schätzenswerthen Arbeiten, welche sich von diesem Künstler zu Cagli befinden, namentlich seines Freskogemäldes in der dortigen Dominikaner-Kirche (Geburt und Auferstehung Christi), zu gedenken. — Sodann hat sich dem Verfasser die Vermuthung aufgedrängt, dass sich der Styl der neapolitanischen Malerei des funfzehnten Jahrhunderts (§. 61) unter überwiegendem Einfluss der gleichzeitigen spanischen Kunst ausgebildet haben möchte. Die politischen Verhältnisse der Zeit, die Verbindung Neapels mit Spanien (Arragon) seit dem J. 1435, begünstigen eine solche Annahme in hohem Grade. Wenn man sich die vorzüglichsten Werke der neapolitanischen Schule, namentlich die des Zingaro und der

Donzelli, in die Erinnerung zurückruft, so scheint die Charakteristik, welche Hr. von Schepeler *) von der älteren spanischen Malerei giebt (auszüglich im zweiten Bande des Handbuches, §. 76, 4. mitgetheilt), auch auf diese sehr wohl zu passen. Die mannigfachen Anklänge an die Eigenthümlichkeiten der deutschen Schule, denen man, ebenso wie den Motiven flandrischer Kunst, nicht selten bei den Neapolitanern begegnet, würden bei Bestätigung dieser Annahme eine passlichere Erklärung als auf anderem Wege finden; möglich auch, dass dann jene merkwürdigen landschaftlichen Gründe in Zingaro's Fresken (Bd. I, §. 61, 6), die in der italienischen Kunst sehr isolirt dastehen, einen näheren Zusammenhang mit anderweitigen Kunstleistungen fänden. Doch muss die Entscheidung hierüber anderen Kunstforschern, denen eine nähere Vergleichung und nähere dokumentliche Studien verstattet sind, überlassen bleiben. — Auch ist schliesslich noch zu bemerken, dass die Bezeichnung der in den königl. bairischen Sammlungen befindlichen Gemälde gegenwärtig nicht überall mehr passend ist; die neue Einrichtung der Pinakothek in München hat hierin bedeutende Veränderungen hervorgerufen. Da diese aber dem Verf. unbekannt, auch noch nichts Umfassendes über dieselbe veröffentlicht ist, so musste es bei den älteren Ortsbezeichnungen sein Bewenden haben. —

---

*) Beiträge zur Geschichte Spaniens etc. S. 107. ff.

Der zweite Band dieses Handbuches ist bereits unter der Presse; er wird die Geschichte der ausser-italienischen Malerei in sich fassen und das Ganze beschliessen.

Berlin, im December 1836.

Allgemeine Literatur für das Studium der italienischen Malerei.

I. Uebersicht der wichtigsten literarischen Hülfsmittel.

Früheste Sammlung kunsthistorischer Notizen von *Lorenzo Ghiberti* (florentinischem Bildhauer, gest. 1455): *Commentario sulle Arti.* Auszugsweise gedruckt bei *Cicognara: Storia della scultura. Vol. II, p.* 99. *ff.*

Hauptwerk bis auf die Geschichte der Zeitgenossen des Verfassers:

Giorgio Vasari: Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori. Firenze 1550. — Zweite, vom Verfasser berichtigte und vermehrte Ausgabe: *Firenze* 1568. — Abdruck des Textes in den späteren Ausgaben: *Bologna* 1647 und 48 — 1663, und *Firenze* 1823. — Wichtig durch Anmerkungen und Berichtigungen: *Roma* 1759 (*Colle note e illustrazioni di Gio. Bottari.*) — Ebenso: *Livorno* und *Firenze* (vom zweiten Theile an), 1767—72. — Minder brauchbar: *Siena* 1791—94 (*pubbl. per opera del P. Guglielmo della Valle.*) — Abdruck der letzteren: *Milano* 1807 (*Dalla società tipografica de' Classici Italiani*). — Deutsche Ausgabe: Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister etc. beschrieben von Giorgio Vasari. Aus dem Italienischen. Mit den wichtigsten Anmerkungen der früheren Herausgeber, so wie mit neueren Berichtigungen und Nachweisungen begleitet und herausgegeben von Ludwig Schorn. Stuttgart und Tübingen, 1832. (Von dieser trefflichen Ausgabe ist bis jetzt nur der erste Band erschienen.)

Hieran schliessen sich zunächst an:

Raffaello Borghini: Il Riposo, in cui della pittura e della scultura si favella, de' più illustri pittori e scultori ecc. Fiorenza 1584.

D. Jacopo Morelli: Notizia d'Opere di disegno nella prima metà del secolo XVI. scritta da un anonimo di quel tempo. Bassano 1800.

Filippo Baldinucci: Notizie dei professori del disegno da Cimabue in quà ec. Firenze 1681—1728. — Spätere Ausgaben: *Firenze* 1767—74 (*Ediz. accresciuta di annotazioni da Dom. Maria Manni*). — *Turino* 1768—1817 (*con varie dissertazioni, note ed aggiunte da Gius. Piacenza.*)

Werke über die Kunstgeschichte einzelner Orte und Landschaften:

C. Carlo Cesare Malvasia: Felsina pittrice. Vite de' pittori Bolognesi. Bologna 1678. — Fortgesetzt von *L. Crespi*: *Vite de' pitt. Bol. non descritte nella Felsina pittr. Roma* 1769.

Carlo Ridolfi: Le maraviglie dell' arte; ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato. Venezia 1648.

Aless. Longhi: Compendio delle vite de' pittori Veneziani istorici più rinomati del presente Secolo. Venezia 1762.

Zanetti: Della pittura Veneziana e delle opere pubblicate dei Veneziani maestri. Venezia 1771. (Sehr wichtig.)

Fabio Maniago: Storia delle belle arti Friulane. Venezia 1819.

Gio. Batt. Verci: Notizie intorno alla vita ed alle opere de' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano. Venezia 1775.

L. Crico: Lettere sulle belle arti Trivigiani. Treviso, 1833.

C. Bart. del Pozzo: Le vite de' pittori, scultori ed architetti Veronesi. Verona 1718.

C. Franc. Maria Tassi: Vite de' pitt., scult. e archit. Bergamaschi. Bergamo 1793.

Gio. Batt. Zaisi: Notizie storiche de' pitt., scult. ed archit. Cremonesi. Cremona 1774.

Lod. Vedriani: Raccolta de' pitt., scult., archit. Modanesi più celebri. Modena 1622.

Girol. Tiraboschi: Notizie de' pitt., scult., incis., archit., nati negli stati del Duca di Modena. Modena 1786.

Ces. Cittadella: Catalogo storico de' pitt. e scult. Ferraresi e delle opere loro. Ferrara 1782.

Lione Pascoli: Vite de pitt., scult. ed archit. Perugini. Roma 1732.

Rafaele Soprani: Le vite de' pitt., scult. ed archit. Genovesi e de' forestieri che in Genova operarono. Genova 1674. — Zweite Ausgabe: *Genova* 1768 (*Accresciute ed arrichite di note da C. Gius. Ratti.*)

Etruria pittrice, ouvero storia della pittura* Toscana. *Firenze 1791—95.

Fra Gugl. della Valle: Lettere Sanesi. Venezia 1782 — 86. (Studien über die Kunstgeschichte von Siena.)

Bernardo de' Dominici: Vite de' pitt., scult., e archit. Napoletani. Napoli 1742.

(Fil. Hackert:) Memorie de' pittori Messinesi. Napoli 1792.

Memorie de' pittori Messinesi. Messina 1821.

Gio. Paolo Lomazzo: Trattato dell' arte della pittura ec. Milano 1584. (Dieselbe Ausg. auch mit der Jahrzahl 1585. — Wichtig für die Geschichte der mailändischen Schule.)

Werke über die spätere Zeit der italienischen Kunst:

Gio. Baglione: Le vite de' pitt., scult., archit. del pontificato di Gregorio XIII. 1572 ***fino al*** 1642. ***Roma*** 1642. — Spätere Ausgabe: ***Napoli*** 1733 ***(colla vita di Salvator Rosa scr. da Gio. Batt. Passeri.)***

Giambatt. Passeri: Vite de' pitt., scult. e archit. che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 ***fino al*** 1673. ***Roma*** 1772.

Bellori: Le vite de' pitt., scult., archit. moderni. Roma 1672. — Zweite Ausg.: ***Roma*** 1728 ***(colla vita del cav. Luca Giordano.)***

Lione Pascoli: Vite de' pitt., scult. ed archit. moderni Roma 1730—36.

Göthe: Winckelmann und sein Jahrhundert. Tübingen 1805.

Die wichtigeren Monographieen über das Leben und die Werke einzelner Künstler sind im Texte erwähnt.

Unter den zahlreichen Werken, in welchen die allgemeine Geschichte der italienischen Malerei behandelt wird, sind besonders anzuführen:

D'Argenville. Abregé de la vie des plus fameux peintres. Paris, 1742—45.—Spätere Ausgaben: ***Paris*** 1762, und ***Paris*** 1787. — Deutsche Ausgabe: Leben der berühmtesten Maler etc. von A. J. D. d'Arg. aus dem Franz. übs. und mit Anmerkungen von J. J. Volkmann. Leipzig 1767—68. (Im ersten und zweiten Bande die Italiener.)

Ab. Luigi Lanzi: La storia pittorica dell' Italia inferiore. Firenze 1792. — Vollständiger: ***Storia pitt. dell Italia dal resorgimento delle belle arti fin presso a fine del XVIII secolo. Bassano*** 1795. — Neue, verbesserte und vermehrte Ausgabe: ***Bassano*** 1809.—***Ed. quarta: Pisa*** 1815—17.—Deutsche Ausgabe: Geschichte der Malerei in Italien etc. von Ludwig Lanzi. Aus dem

Ital. übers., und mit Anmerkungen von J. G. v. Quandt, herausg. von A. Wagner. Leipzig, 1830—33.

J. D. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten. Band I. und II. (die Geschichte der italienischen Malerei enthaltend). Göttingen 1798—1801.

***Comte Grégoire Orloff**: Essai sur l'histoire de la peinture en Italie. Paris* 1823. — U. a. m.

Neuere Werke zur Aufklärung der Entwickelungsgeschichte der italienischen Kunst.

***S. d'Agincourt**: Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe. Paris* 1811—23. 6 *Voll. in fol. ornés de* 325 *pl.*

C. F. von Rumohr: Italienische Forschungen. Berlin und Stettin, 1827—31. (Ueber die Kunst des früheren Mittelalters, über die toskanischen und umbrischen Schulen des dreizehnten bis funfzehnten Jahrhunderts, und über Raphael. Höchst wichtig in vielfacher Beziehung, vornehmlich durch Untersuchung und Mittheilung urkundlicher Zeugnisse.)

E. Förster: Beiträge zur neuern Kunstgeschichte. Leipzig 1835. (Ueber die toskanischen Schulen des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts. Von ähnlicher Wichtigkeit wie das vorige Werk.)

Die Literatur der Kunstreisen in Italien und der Beschreibungen dort vorhandener Kunstwerke ist unübersehlich. Zu den vorzüglichsten und brauchbarsten derselselben gehören

für die frühere Zeit (vor den französischen Eroberungen):

J. J. Volckmann: Historisch-kritische Nachrichten von Italien etc. Leipzig 1777—78. (Zweite Ausg.)

v. Ramdohr: Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom. Leipzig 1787.

F. F. Hofstätter: Nachrichten von Kunstsachen in Italien. Wien 1792. (Zwei Theile: Venedig, Padua, Ferrara, Bologna.) U. a. m.

für die neuere Zeit:

B. Speth: Die Kunst in Italien. München 1819—23.

Fr. H. von der Hagen: Briefe in die Heimat. Breslau 1818—21. (Wichtig für die Werke des früheren Mittelalters.)

C. F. von Rumohr: Drei Reisen nach Italien. Leipzig 1832.

E. Platner, C. Bunsen, E. Gerhard, W. Röstell: Beschreibung der Stadt Rom. Stuttgart und Tübingen 1830. ff. U. a. m.

Diesen Werken schliessen sich an (in Bezug auf Notizen über die Werke italienischer Künstler ausserhalb Italiens):

J. D. Passavant: Kunstreise durch England und Belgien. Frankfurt a. M. 1833. (Ein sehr wichtiges und brauchbares Werk.)

A. Hirt: Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag. Berlin 1830. U. a. m.

Die wichtigsten unter den lexikalischen Werken:

Füssli: Allgemeines Künstlerlexion. Zürich 1779, nebst den Supplementen von 1806—1824.

Dr. G. K. Nagler: Neues allgemeines Künstler-Lexicon. München 1835. (Noch nicht vollendet.)

II. Uebersicht der brauchbarsten Kupferstich-Werke.

*Musée de peinture et de sculpture, ou recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe. Dess. et grav. par **Réveil** avec des notices etc. par **Duchesne aîné**. Paris* 1829—1834. Gute Umrisse in klein 8. Sehr reiche Uebersicht, doch leider nicht in zweckmässigster Auswahl: von den älteren Meistern vor Raphael sind nur sehr wenige Proben gegeben, die Schule des Leonardo da Vinci fehlt ganz; u. dergl. m.

Choix de Tableaux et Statues des plus célèbres Musées et Cabinets étrangers. Par une société d'artistes et d'amateurs. Paris 1819. Umrisse in klein 8. Gute Auswahl, aber, wie es scheint, unvollendet.

Seroux d'Agincourt: histoire de l'art par les monumens. (S. oben.) Umrisstafeln in fol., die früheren Epochen der Kunst bis auf Raphaels Zeit darstellend.

*Schola italica picturae, sive selectae quaedam summorum e schola italica pictorum tabulae aere incisae, cura et impensis **Gavini Hamilton**. Roma* 1771. Prachtwerk in fol., 40 trefflich ausgeführte Kupferstiche nach den bedeutendsten Meistern enthaltend.

Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celuy de Monseigneur le Duc d'Orleans et dans d'autres

cabinets. (*Par Crozat.*) Prachtwerk in fol. 2 Voll., 1729 und 1742. Ein bedeutender Theil der hier dargestellten Gemälde befindet sich gegenwärtig in England.

The british Gallery of Pictures by H. Tresham etc. London 1818. Eine Auswahl in England vorhandener Werke, chronologisch geordnet.

The italian school of design: being a series of Fac-similes of original drawings by the most eminent painters and sculptors of Italy etc. by William Young Ottley. London 1823. Grossfol. Besonders wichtig für Raphael.

Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles. Recueil classique par C. P. Landon. Umrisse in klein fol. (Im Text, bei den einzelnen Meistern, deren Werke hierin enthalten sind, angeführt.)

Etruria pittrice. (S. oben.) Für jeden einzelnen Meister der toskanischen Schule ein Kupferstich nach einem seiner Hauptwerke. U. a. m.

Gallerie-Werke:

Musée français. Prachtwerk in fol. Auswahl von den Werken, welche sich zur Zeit der Kaiserregierung im Pariser Museum befanden.

Annales du Musée, ou Recueil complet de gravures d'après les tableaux etc. etc. du Musée roy. de France aux différentes époques de son établissement et dans son état actuel etc. par C. P. Landon. Seconde édition. (Ecoles italiennes.) Paris 1829. Umrisse. Die zweite Ausgabe durch zweckmässige Anordnung brauchbarer als die erste.

Pinacoteca del palazzo reale delle scienze e delle arti di Milano, pubbl. da Michele Bisi ec. Milano 1812—33. Umrisse in 4. — Ausdehnung der Gallerie zur Zeit der französischen Herrschaft, da Mailand das Central-Museum für Italien bildete.

Tableaux, Statues etc. de la Galerie de Florence et du Palais Pitti, dess. par Wicar etc. 2 *Voll. Paris* 1789—92. Prachtwerk in gross fol.

Reale Galleria di Firenze illustrata. Firenze 1817 *etc.* Umrisse nach den Gemälden in der Gallerie der Ufficj.

La Pinacoteca della pontefiicia Accademia delle belle arti in Bologna, pubbl. di Francesco Rosaspina. Bologna 1833. Ausgeführte Kupferstiche in klein fol.

Real Museo Borbonico. Napoli 1824. etc. Gallerie von Neapel, zumeist jedoch Werke antiker Kunst. Umrisse in 4.

Fiore della ducale Galleria Parmense. Parma 1824. Umrisse in fol. Unvollendet.

Kaiserl. königl. Bilder-Gallerie im Belvedere zu Wien. Nach den Zeichnungen von Perger gest. von verschiedenen Künstlern. Wien 1821—28. Kleine ausgeführte Kupferstiche.

The National Gallery of pictures by the great masters. London. Ausgeführte Blätter in gross 4; seit 1833 erscheinend. — *Valpy's Nat. Gall. of painting and sculpture,* in 8., mit leichten Skizzen. — U. a. m.

Engravings of the most noble the Marquis of Stafford's Collection of Pictures in London. By W. Y. Ottley etc. London 1818. *fol.* mit kleinen ausgeführten Kupferstichen. U. a. m.

Andre Kupferstichwerke, namentlich solche, die sich auf die Leistungen einzelner Künstler beziehen, sind an ihrer Stelle im Texte angeführt. Die Bezeichnung der einzelnen Blätter, welche nach den im Text besprochenen Gemälden gestochen sind, war unausführbar, da das Buch in solcher Weise über die Gebühr angeschwollen sein würde. Nur wenige Ausnahmen hievon haben statt gefunden. Für diesen Mangel entschädigen zum Theil vorhandene Verzeichnisse, deren vorzüglichste sind:

Hans Rudolph Füssli's kritisches Verzeichniss der besten, nach den berühmtesten Mahlern aller Schulen vorhandenen Kupferstiche. Zürich. Band I-III (die Italiener enthaltend) 1798—1802.

Catalogue raisonné du Cabinet d'Estampes du feu Mr. Winckler. Par Mich. Huber. Leipzig. Tome second: Ecole italienne.

Geschichte der Malerei in Italien

seit Constantin dem Grossen.

Inhalt.

Vorwort. Allgemeine Literatur für das Studium der italienischen Malerei.

Erstes Buch.

Die Kunst des christlichen Alterthums. §. 1—10.

Zweites Buch.

Erstes Stadium der Entwickelung. — Meister des dreizehnten Jahrhunderts. §. 11—17.

Drittes Buch.

Zweites Stadium der Entwickelung. — Meister des vierzehnten Jahrhunderts und ihre Nachfolger.

Vorbemerkung §. 18, 19.

Erster Abschnitt. Toskanische Schulen. — Giotto und seine Nachfolger. §. 20—26.

Zweiter Abschnitt. Toskanische Schulen. — Meister von Siena und ihre Nachfolger §. 27—32.

Dritter Abschnitt. Oberitalienische Schulen. §. 33—36.

Viertes Buch.

Drittes Stadium der Entwickelung. — Meister des funfzehnten Jahrhunderts und ihre Nachfolger.

Vorbemerkung. §. 37.

Erster Abschnitt. Toskanische Schulen §. 38—44.

Zweiter Abschnitt. Schulen von Padua und Venedig. §. 45—54.

Dritter Abschnitt. Schulen von Umbrien und Meister einer verwandten Richtung. §. 55—60.

Vierter Abschnitt. Schule von Neapel. §. 61.

Fünftes Buch.

Periode der Blüthe und des Verfalls. — Meister des sechzehnten Jahrhunderts.

Vorbemerkung. §. 62.

Erster Abschnitt. Leonardo da Vinci und seine Nachfolger. §. 63—66.

Zweiter Abschnitt. Michelangelo Buonarotti und seine Nachfolger. §. 67, 68.
Dritter Abschnitt. Andre Meister von Florenz. §. 69—71
Vierter Abschnitt. Raphael §. 72—84.
Fünfter Abschnitt. Schüler und Nachfolger Raphaels. §. 85—90.
Sechster Abschnitt. Meister von Siena und Verona. §. 91, 92.
Siebenter Abschnitt. Coreggio und seine Schüler. §. 93, 94.
Achter Abschnitt. Die Schulen von Venedig. §. 95—103.
Neunter Abschnitt. Verfall der Kunst. §. 104.

Sechtes Buch.

Restauration und neuer Verfall. — Meister des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts.
Vorbemerkung. §. 105.
Erster Abschnitt. Eklektische Schulen. §. 106—115.
Zweiter Abschnitt. Naturalisten. §. 116—120.
Dritter Abschnitt. Neuere Bestrebungen. §. 121.

Erstes Buch.

Die Kunst des christlichen Alterthums.

§. 1. Wie überall bei historischen Betrachtungen die Geschichte der Entwickelung, — das erste Regen und Durchbrechen der Keime, die allmählige Entfaltung und Gestaltung, die hemmenden und störenden Einflüsse, der Kampf dagegen, und der Triumph des Sieges, — von besonderem Interesse ist, so ist es vornehmlich bei Betrachtung der christlichen Kunst der Fall. Hier vereinigen sich mehrfache Umstände, welche durcheinander spielen und eine eigenthümliche, von der Kunstentwickelung andrer Zeiten unterschiedene Bahn vorzeichnen. Wir sehen die ersten Kunstversuche nicht, wie sonst bei den Völkern des Alterthums, nach dunklen Begriffen roh und unbeholfen gestaltet und sodann von Stufe zu Stufe zur weitern Fortbildung vorschreitend; sondern im Gegentheil: zuerst vermieden und verschmäht, dann in vorhandene ausgebildete, aber fast bereits ausgelebte Formen eingezwängt und eingepuppt, so durch lange Jahrhunderte von Völkerwanderungen, Revolutionen und Gährungen überwintert, endlich aber, dem Schmetterlinge gleich, die todte fesselnde Schale von sich werfend und freie, leichte Schwingen entfaltend; doch auch von diesem Zeitpunkt ab bis zur vollständigen Erreichung des Zieles sehen wir die Kunst in mannigfach verschiedenartigen Stadien der Entwickelung, oft von äusserlichen Eindrücken abhängig, oft verweilend und gleichsam ausruhend. Wir werden in der Folge diese einzelnen Punkte näher kennen lernen.

1. §. 2. Zunächst interessirt uns das Verhältniss, welches die ersten christlichen Kunstübungen zu denen des heidnischen Alterthums einnahmen. Die Blüthe der griechischen Kunst war bereits dahin, als die christliche Religion gestiftet ward: frei, geistig schaffen im Sinne jener grossen Künstler, welche den Ruhm Athens unsterblich gemacht haben, vermochte kein Römer, kein romanisirter Grieche mehr. Aber die hochidealen Typen, das Maass und Verhältniss der Formen, die Würde und der Adel in Stellung und Geberden, alles dies ward nachgeahmt und immer wieder nachgeahmt, zumeist keinesweges unglücklich, und es hatte sich dem frivolen Luxus der Römer auf solche Weise eine Grossartigkeit und Erhabenheit aufgeprägt, deren Grund allerdings tiefer, in dem wahrhaft sittlichen Wesen der griechischen Kunst, gesucht werden muss.

2. So fand das Christenthum zwar eine immer noch hochausgebildete Kunstform und eine vielgeübte Technik vor, deren es sich möglicher Weise zu eignen Schöpfungen hätte bedienen können. Aber in der eigenthümlich feindlichen Stellung, die es gegen die heidnischen Religionen und deren Anhänger zu nehmen genöthigt war, verweigerte es zunächst durchweg die Darstellung christlich heiliger Gegenstände, und als es später keinen Anstoss mehr daran nahm, war die heidnische Kunst ihrem Erlöschen bereits nahe. So bildete denn das Christenthum zuerst in der technisch ausgearteten Weise der letzten Römerzeit, indem es jedoch auch jetzt noch den letzten Nachschimmer antiker Hoheit mit aufnahm, ihn indess gleich von vorn herein eigenthümlich anwandte.

3. Der Grund zu jener absichtlichen Opposition gegen die Ausübung der bildenden Kunst lag nicht so sehr in einer blinden Anhänglichkeit an das mosaische Gesetz (welche bei den zum Christenthum übergetretenen Heiden ohnehin nicht so gar bedeutend sein konnte), als vielmehr in dem Umstande, dass

---

§. 2, 3. C. Grüneisen: „Zur Archäologie der christlichen Kunst. Von den Ursachen und Grenzen des Kunsthasses in den drei ersten Jahrhunderten nach Christus.“ Tübinger Kunstblatt 1831, No. 28—30.

man einmal die Kunst überhaupt als Dienerin, wohl gar als Trägerin des heidnischen Bilderdienstes ansah, und dass man sie sodann, wie erwähnt, nur in dem erniedrigten Zustande kennen lernte, den sie sich durch das Spiel mit blöder und frevelhafter Sinnlichkeit bereitet hatte und immer mehr bereitete. Heidenthum und Sittenverderbniss schienen auf gleiche Weise durch die Kunst gefördert. Die Künstler, welche Bildnisse der Götter verfertigten, wurden als Boten und Diener des Teufels geschildert; von der Kirche ward ihnen die Taufe verwehrt, so lange sie ihr Gewerbe nicht aufgegeben, und beschäftigte sich ein Getaufter damit, so ward er in den Bann gethan. Ja, man ging so weit, dass man sich absichtlich die Gestalt Christi als hässlich und niedrig dachte, so dass der Künstler an seiner Darstellung verzweifeln musste. Man belegte eine solche Ansicht mit Bibelstellen, wie es z. B. im Jesaias heisst: „Dass sich viel über dir ärgern werden, weil seine Gestalt hässlicher ist, denn andrer Leute, und sein Ansehen, denn der Menschenkinder.“ Oder: „Er hatte keine Gestalt noch Schöne, wir sahen ihn, aber da war keine Gestalt die uns gefallen hätte,“ u. s. w. (52, 14; 53, 2). Dass die kunstbefreundeten Heiden eine solche Ansicht bitter rügen mussten, versteht sich von selbst, und es ist uns Manches von Streitschriften über diesen Punkt aus der frühesten Zeit des Christenthums aufbehalten.

Aber es lebt in der Kunst ein höheres Element; sie trägt 4.
und erhält, so lange sie nicht ein leeres Trugbild geworden ist, sowohl im Allgemeinen das Gefühl der Sitte, als sie insbesondere in den tiefsten Beziehungen der christlichen Weltanschauung ihre Vollendung findet. Daher konnte jene Opposition nicht auf lange Zeit durchgeführt werden; sie musste überdies von selbst fallen, als das Christenthum, unter Constantin, im Anfange des vierten Jahrhunderts, öffentliche Anerkenntniss fand und sein Sieg über das Heidenthum keinem Zweifel mehr unterworfen war. Eine grosse Menge von Kunstwerken, welche in den ersten Jahrhunderten nach dieser Katastrophe entstanden, welche zwar untergeordnet in Bezug auf

ihre technische Ausführung, um so bedeutender jedoch in Bezug auf den darin waltenden Gedanken erscheinen, bezeugt es deutlich, wie nur ein äusserlicher Zwang den Schöpfungstrieb zurückgehalten hatte.

1. §. 3. Wohl aber war eine eigenthümliche Richtung durch jenes feindliche Verhältniss zu Wege gebracht worden. Schon während desselben hatte man nämlich nicht umhin gekonnt, durch Bildungen einer gewissen Art dem innern Drange wenigstens einigermassen zu genügen, und zwar durch solche Bildungen, bei denen man nicht Gefahr lief, das schüchterne Gefühl in einer Darstellung des Heiligsten zu verletzen oder überhaupt an den Bilderdienst des Heidenthums zu erinnern; die vielmehr nur die Theilnahme an der neuen Lehre bezeugen, nur Dingen des täglichen Gebrauches, wo sie mehr oder minder als Verzierung angewandt wurden, eine gewisse Weihe mittheilen sollten. Es sind dies die bekannten Symbole des Monogrammes Christi, des Kreuzes, des Ankers, des Schiffes, der Leier, der Palme, des Fisches, der Taube, des Lammes, der Weinrebe, u. a. m., wie sie auf Siegelringen, auf Lampen, Schalen und Bechern der Zeit häufig vorkommen; Symbole, insofern ihnen durch gegenseitiges Uebereinkommen, zum Theil in Bezug auf Stellen der Schrift, eine besondere Bedeutung zuertheilt worden war.

2. Ueber die angeführten Symbole nur Folgendes:

Das Monogramm Christi, aus den ersten beiden Buchstaben seines (griechisch geschriebenen) Namens, *X* und *P*, gebildet, erscheint in seiner Hauptform als: ☧. In freierer Formation besonders als: ⳨ ☧ ✳. Mit dem bekannten A und O (Offenbarung Johannis, c. 22, v. 13) verbunden, als: *A*☧*ω*.

Die Bedeutung des Kreuzes bedarf keiner Erklärung.

Der Anker bezeichnet: Hoffnung, Glaube, Standhaftigkeit im Leiden.

Das Schiff: die christliche Kirche.

---

§. 3, 2. F. Münter: Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen. Altona 1825.

Die Leier ist Symbol des Gottesdienstes.

Die Palme: Sieg, namentlich über den Tod.

Der Fisch ist sowohl Symbol der Bekenner Christi (in Bezug auf die Taufe u. s. w.) als auch Christi selbst. Letzteres, insofern in dem griechischen Namen des Fisches, *ΙΧΘΥΣ*, die Anfangsbuchstaben von Christi Namen enthalten sind: *Ιησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτὴρ*, d. i. Jesus Christus, Gottes Sohn, Heiland.

Die Taube ist Symbol des heiligen Geistes; Christi; der Gattenliebe; der Unschuld.

Das Lamm bezeichnet Christus, als Lamm Gottes; oder die Jünger, sofern Christus als Hirte gedacht wird (s. unten §. 4, 1.)

Die Rebe bezeichnet den Bekenner Christi; — Christus selbst ist der Weinstock. U. s. w.

§. 4. Eine solche Scheu vor der unmittelbaren Veranschaulichung des Heiligen, eine symbolische Umhüllung desselben, bleibt nunmehr der Grundcharakter auch in denjenigen Darstellungen, welche in den ersten Jahrhunderten christlicher Kunstübung entstanden, und zu deren näherer Betrachtung wir uns jetzt wenden. Um zu einer genügenden Uebersicht zu gelangen, ist es hier, bei der verhältnissmässig nur geringen Anzahl von Monumenten, nöthig, neben den Werken, welche eigentlich dem Fache der Malerei angehören, auch die Werke der Sculptur im Auge zu behalten.

Eine Darstellung Christi, die, ohne ein Portrait seiner 1.
Körperlichkeit zu sein, doch mehr als die blosse Erinnerung an seinen Namen (wie das Monogramm), die ein anschauliches, dem Sinne fassliches Bild in Bezug auf seine heilige Sendung geben sollte, ist die Gestalt des guten Hirten, welche unzählige Mal in den verschiedenartigsten Kunstwerken der Zeit vorkömmt. Christus selbst hatte gesagt: „Ich bin ein guter Hirt.“ Er hatte den Jüngern von dem Hirten erzählt, der das verlorne Schaaf zu suchen in die Wüste gehe und dasselbe, wenn er es gefunden, auf seine Achsel mit Freuden lege, der sein Leben lasse für seine Schaafe; er war als sol-

cher von den Propheten verkündiget worden. Somit lag der Grund zu einer solchen Darstellung sehr nahe, die um so lieber ausgebildet zu sein scheint, als sie Stoff zu den mannigfaltigsten und anmuthigsten Situationen bot. Wir sehen den guten Hirten bald in Mitten seiner Schaafe, allein oder mit Gehülfen, ein Schaaf liebkosend oder eine Hirtenflöte in der Hand, bald sehen wir ihn trauernd um das verlorene Schaaf, und dann, wie er das wiedergefundene auf den Schultern trägt; letztere Vorstellung ist die häufigste von allen. Gewöhnlich ist er als Jüngling dargestellt, zuweilen als bärtiger Mann; in einfach hochgeschürztem Gewande, nicht selten mit dem kurzen über die Schultern hängenden Regenmantel (fast ähnlich der priesterlichen Casula). Ein eigenthümlich idyllischer Zug, der unwillkührlich zu stillen Betrachtungen anreizt, geht durch alle diese Darstellungen; zu den anmuthigsten gehört ein an einem Sarkophage befindliches Relief, wo er als ein Jüngling mit langem lockigem Haare in freier und edler Stellung zwischen zwei Bäumen steht, zwei Schaafe auf seinen Seiten, deren eines er mit der Hand streichelt.*)

2 Nur vorübergehend möge einer andern, ungleich seltneren Darstellung, welche ebenfalls auf Christus zu deuten ist, gedacht werden: des Orpheus, welcher durch die Töne seiner Leier die Thiere des Waldes zu sich lockt. Es hat allerdings etwas Befremdliches, einen dem Heidenthume angehörigen Gegenstand gerade unter den höchsten Beziehungen der christlichen Anschauung wiederzufinden; doch betrachtete man wahrscheinlich die Orpheus-Mythe als eine Vordeutung auf Christus, wozu die sogenannten orphischen Gesänge, die verschiedentlich den „Einen Gott“ preisen, leicht Anlass gegeben haben mögen; ohnehin liegt eine gewisse Verwandschaft dieser Darstellung mit verschiedenen des guten Hirten zu Tage. Ueberhaupt ward mit dem Beginn der christlich künstlerischen Bestrebungen, neben der Nachahmung der antiken Technik, auch manches Andere aus der antiken Darstellungsweise herüberge-

---

*) Aringhi: *Roma subterranea novissima I, p.* 203.

nommen, was eigentlich der christlichen Auffassung zu widersprechen scheint, doch eben in dem symbolischen Charakter der letzteren seine Begründung findet; so namentlich die Personification landschaftlicher Gegenstände, z. B. der Flüsse unter dem Bilde des Flussgottes, u. a. m. Dergleichen hat sich bis tief in das Mittelalter hinein erhalten.

Aber es genügte nicht, nur ein allgemeines Bild des Heilandes und seiner Getreuen herzustellen; man wollte das wunderbar Geheimnissvolle seines Ursprunges, sein Thun und Wirken, sein Leiden, seine Auferstehung und Himmelfahrt ebenfalls im Bilde vor sich sehen. Und wie man nun das alte Testament als die Verheissung, das neue als die Erfüllung betrachtete, wie man, neben den wirklichen Prophezeihungen des ersteren, auch die darin enthaltenen Thatsachen soviel als möglich auf Christus zu deuten suchte, so stellte man die Hauptmomente aus Christi Geschichte eben unter entsprechenden Begebenheiten des alten Testamentes dar. So war wiederum eine reiche Fülle künstlerischer Motive gegeben, welche gleichwohl die eigentlich darin enthaltenen Ideen nur andeuten, nicht durch eine unmittelbare Verkörperung dessen, den man im Geist anbetete, das Gefühl des Beschauers verletzen konnten. Sehen wir demnach den Abraham dargestellt, welcher im Begriff ist, seinen Sohn zu opfern, so denken wir dabei an Gott, der „also die Welt geliebt hat, dass er seinen eingebornen Sohn dahingab." Sehen wir den Moses, welcher einen Bach aus dem Felsen schlägt, und Knieende, die daraus trinken; so deutet dies auf Christi wunderbare Geburt aus dem Schoosse der Jungfrau; er ist, nach dem Worte des Propheten, „der Heilsbrunnen, aus dem mit Freuden Wasser geschöpft wird;" er ist „der geistliche Fels, von dem sie trunken." Sehen wir den Hiob, den von schmerz- und ekelhafter Krankheit Gepeinigten, und seine Freunde bei ihm, die sich vor dem pestartigen Geruch Mund und Nase zuhalten, so stellt uns dies die Schmach Christi dar, denn „er war der Allerverachtetste und Unwertheste, voller Schmerzen und Krankheit; er war so verachtet, dass man das Gesicht vor ihm verbarg;" u. s. w. Da-

niel, nackt in der Löwengrube stehend, ist wiederum Christus, der in das Thal des Todes hinabgefahren, aber lebendig wiedererstanden ist; seine nach altchristlicher Weise betend ausgebreiteten Arme scheinen zugleich auf die Stellung des Gekreuzigten hinzudeuten. Elias, der auf der Quadriga gen Himmel fährt, stellt die Himmelfahrt Christi vor. U. a. m. Besonders häufig wird die Geschichte des Jonas gebildet, wie er nackt über den Bord des Schiffes geworfen und von dem ungethümen Fisch verschlungen wird, und wie ihn dann der Fisch wiederum an das Land speiet; die beliebteste und vielfach so erklärte Darstellung von dem Tode und der Auferstehung Christi. — Es hat sich das Gefallen auch an Darstellungen solcher Art, und in noch grösserer Menge als an den in Rede stehenden Monumenten, das ganze Mittelalter hindurch erhalten; aber man setzte später in der Regel das bezügliche Bild aus Christi Geschichte gegenüber.

4. Da indess diese, den Geschichten des alten Testamentes entnommenen Darstellungen nicht wohl hinreichten, um die wichtigsten Begebenheiten aus Christi Leben in erwünschter Genüge zur Anschauung zu bringen, so bildete man ausser jenen noch andere, welche gewissermassen unmittelbare Darstellungen von den Thaten des Heilandes sind. Ich sage: gewissermassen; denn auch hier ist zumeist eine gewisse Scheu vor einer bestimmt und individuell ausgebildeten Persönlichkeit Christi zu bemerken; analog der gesammten symbolisirenden Richtung ist es nicht sowohl er selbst, als vielmehr, wenn ich mich so ausdrücken darf, der Genius seiner übernatürlichen Macht, seines göttlichen Wortes, der, unter der Gestalt eines ideal gebildeten Jünglinges, die Wunder mit den Broden und den Weinkrügen verrichtet; der die Blinden sehend, die Lahmen gehend macht, der den mumienartig eingehüllten Lazarus erweckt u. s. w. Auch mögen zu solcher Auffassung wiederum mannigfach Stellen des alten Testaments und zwar der Propheten (vornehmlich des Jesaias) veranlasst haben, in denen von dem Messias und dessen Thaten zwar auf das Bestimmteste gesprochen, seiner Persönlichkeit natürlich aber

nicht eigentlich gedacht wird, z. B.: „Alsdann werden der Blinden Augen aufgethan werden und der Tauben Ohren werden geöffnet werden; alsdann werden die Lahmen löcken wie ein Hirsch und der Stummen Zunge wird Dank sagen.“ Zu bestimmterer Darstellung konnte es freilich schon anregen, wenn man las: „Siehe dein König kommt zu dir, ein Gerechter und ein Helfer, arm, und reitet auf einem Esel, und auf einem jungen Füllen der Eselin;“ oder: „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären . . . Ein Ochs kennet seinen Herrn und ein Esel die Krippe seines Herrn“ u. s. w. Die mehrmals vorkommende Anbetung der Könige, welche mit den letzt angeführten Sprüchen in Verbindung steht, bezieht sich schon wesentlich auf die besondere Persönlichkeit Christi und der Maria.

Wenn demnach die genannte, mehr symbolisch als unmit- 5.
telbar darstellende Richtung unter den vorhandenen Umständen schon nicht mit vollständiger Consequenz durchgeführt werden konnte, wenn dieselbe sich überhaupt mehr aus geschichtlichen Umständen als in Folge eines ausdrücklichen Verbotes von Seiten der Kirche (wie z. B. im Islam) entwickelt hatte; so darf es uns allerdings nicht befremden, dass auch Darstellungen der entgegengesetzten Richtung vorhanden sind. Zu letzteren gehören vornehmlich Darstellungen Christi und der Apostel, die zu seinen Seiten stehen, besonders als Reliefs an Sarkophagen. Doch ist auch hier wiederum ein gewisser symbolischer Anklang nicht zu verkennen. So sehen wir Christus auf dem Himmelsthrone sitzend, zu seinen Füssen das Gewölbe des Himmels, welches eine nackte Figur, deren Obertheil sichtbar ist, als einen Mantel über sich breitet. Oefter noch sehen wir ihn (als Jüngling oder bärtig) auf einem Berge stehen, von welchem die vier Flüsse des Paradieses, die Evangelisten bedeutend (wie noch im späteren Mittelalter), ausströmen.

Immer aber sind Darstellungen der erstgenannten Rich- 6.
tung vorherrschend. Wo es die Räumlichkeit erlaubte, erscheinen sie zu grösseren Cyklen verbunden, so dass sie ein hym-

nenartiges Ganze bilden, welches den Preis, die Verherrlichung Christi und die Tröstungen der christlichen Seele enthält. Den Anfang eines solchen Cyklus bildet sehr häufig Moses, der den Wasserquell aus dem Felsen schlägt, oder Abrahams Opfer, den Schluss die Auferweckung des Lazarus, in Bezug auf Christi eigene Auferstehung und als ein Vorbild von der Hoffnung der Gläubigen; dazwischen stehen in der Regel die Wunder, welche Christi göttliche Sendung bekunden.

§. 5. Im Einzelnen und Kleinen haben sich Darstellungen, wie sie im Vorigen beschrieben sind, auf Utensilien man-
1. nigfacher Art erhalten. Grössere plastische Werke sieht man vornehmlich an den Seiten der Sarkophage dargestellt, deren insbesondere das Museum der christlichen Alterthümer, im Va-
2. tikan zu Rom, eine bedeutende Anzahl enthält. Malereien von grösserem Umfange wurden in den römischen Katakomben entdeckt, als man im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts, zur Zeit der kirchlichen Restauration, diese wirklichen oder vermeintlichen Grabstätten der Märtyrer eifrigst durchforschte. Die Katakomben zu Rom bestehen zumeist aus engen, häufig verworrenen Gängen, an deren Seiten die niedrigen Grabstätten angebracht sind; diese führen hier und dort zu kleinen architektonisch ausgebildeten Räumen, welche zu Kapellen für die Märtyrerfeste eingerichtet waren. Wände, Nischen und Decken dieser kleinen Gemächer fand man mit den mannigfachsten Malereien der oben angegebenen Weise bedeckt. Die vorzüglichsten, sinnvollsten und grossartigsten Darstellungen fand man in denjenigen Theilen der Katakomben, welche, an der Via Appia und Ardeatina gelegen, den Namen des heiligen Calixtus führen.

Gegenwärtig ist der grösste Theil der römischen Katakomben unzugänglich, und in den Räumen, zu denen man noch gelangen kann, sind auch schon die letzten Spuren der Wandgemälde erloschen. Ein Urtheil über die Ausführung derselben
3. lässt sich also kaum aufstellen, indem auch die Kupfertafeln

---

§. 5, 3. Bosio: *Roma sotteranea.* — Aringhi: *Roma subter-*

derjenigen Werke, welche nach Aufdeckung der Katakomben zu ihrer Beschreibung erschienen, keine Gewähr einer genauen Auffassung in sich tragen. Doch lässt sich aus diesen wenigstens mit Bestimmtheit auf eine grossartige Anordnung des Ganzen, auf eine Raumeintheilung und Verzierungsweise, welche der Behandlung antiker Wandmalereien sehr nahe stehen, so wie auf einen eigenthümlich feierlichen und edlen Styl schliessen, wenn auch die Technik im Einzelnen bereits, wie zu vermuthen steht, sehr mangelhaft gewesen sein sollte. Namentlich sieht man, dass bei den heiligen Darstellungen durchweg eine mehr idealisirende Behandlung (in Nachahmung der gemessenen Formen einer classischen Gewandung) beabsichtigt war, während die hier und dort vorkommenden Portraitbildungen in den unschönen Formen eines besonderen Mode-Costüms erscheinen.

Nur in den grossartigeren Katakomben von Neapel haben 4.
sich, neben Darstellungen, die einer nächstfolgenden Periode angehören, noch einige wenige Wandmalereien aus der frühsten Zeit christlicher Kunstbestrebungen erhalten, die zwar beträchtlich roh ausgeführt, aber in der strengeren Zeichnung und dem pastoseren Farben-Auftrage, der antiken Kunst noch immer verwandt erscheinen. Ebenso zeigen auch die besseren der Sarkophage im christlichen Museum zu Rom noch eine auffallende Verwandschaft mit antiker Technik, die schlechteren zwar einen sehr hohen Grad von Rohheit, aber auch diese noch in ihrer allgemeinen Anlage einen Nachklang antiker Bildungsweise.

Blicken wir noch einmal auf das bisher Gesagte zurück, 5.
so erkennen wir mit Bestimmtheit in dem Kreise jener eigenthümlichen Darstellungen ein neues Lebensprincip, welches sich in den Formen einer untergehenden Welt auf überraschende Weise geltend macht; wir erkennen darin das Princip der christlichen Kunst, deren Wesen es ist, überall in der dargestellten Form noch einen tieferen Inhalt ahnen zu lassen,

---

ranea novissima. — Bottari: *Sculture e pitture sagre estratte dai Cimiteri di Roma.*

überall das Gemüth des Beschauers zu eigener, mitschaffender Thätigkeit anzureizen. Freilich zeigt sich dieses Princip in den genannten Kunstversuchen noch in seiner ersten, minder vollendeten Erscheinung; freilich ist hier der Zusammenhang zwischen der Darstellung und der zu Grunde liegenden Bedeutung grossentheils noch ein äusserlicher und nur durch Hülfe jenes Schlüssels, welchen die erwähnten und andre Stellen der heiligen Schrift darbieten, verständlich. Doch wie sich dies auch verhalten möge, jedenfalls sehen wir bereits in diesen ersten künstlerischen Bestrebungen die Bahn angedeutet, welche dereinst zu grossen Resultaten führen sollte.

§. 6. Es ist im Obigen bereits erwähnt worden, dass, trotz der vorherrschend symbolischen Richtung, doch in jener frühesten Zeit auch gewisse Kunstwerke vorkommen, welche Christus in seiner körperlichen Gestalt darstellen. Es muss hinzugefügt werden, dass selbst der eigenthümliche portraitartige Typus seines Gesichtes, wie derselbe das ganze Mittelalter hindurch und bis in die neuere Zeit festgehalten ist, ebenfalls schon in Werken des vierten Jahrhunderts gefunden wird. Hieher gehören vornehmlich zwei Brustbilder, die man unter
1. den Wandmalereien der römischen Katakomben sah. Das eine von diesen befand sich an der Decke des vierten Gemaches in den Grüften des h. Calixtus; es ist nackt, über die linke Schulter ein Gewand geworfen; das Gesicht oval, mit gerader Nase, gewölbten Augenbraunen, einer ebenen und ziemlich hohen Stirn; der Ausdruck ernst und milde; das Haar, auf der Stirn gescheitelt, wallt gekräuselt auf die Schultern herab; der Bart ist nicht stark, kurz und gespalten; das Aussehen ist das eines Mannes von 30 bis 40 Jahren. Zwar wird dies Bild weder durch Inschrift noch durch sonstiges Zeichen als Christus erklärt; dass es aber keine andere Person vorstellen könne, geht sowohl aus der bedeutsamen Stelle hervor, die es in dem Gemache einnimmt, und auf die sich alle übrigen darin ent-

---

§. 6. Vergl. besonders: Münter, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen, II, S. 1—25.

haltenen Darstellungen zu beziehen scheinen, als auch aus der bedeutenderen Grösse, darin es ausgeführt ist, und der Abwesenheit aller Modetracht, die, wie erwähnt, in Portraitbildungen jener Zeit niemals fehlt. — Zur nähern Verdeutlichung 2.
gebe ich die Beschreibung des Gemaches, die zugleich als ein Beispiel von der Anordnung und Zusammenstellung der Malereien in den Katakomben dienen mag.

Das Gemach ist viereckig; jede der vier Wände (mit Ausnahme der Eingangsseite) ist mit einer im Halbkreisbogen geschlossenen Nische versehen.

Erste Wand (dem Eingang gegenüber). In der Nische: Orpheus. — Ueber dem Bogen, in der Mitte, die Anbetung der Könige, von welcher Darstellung aber nur noch Maria mit dem Kinde, und hinter ihr Architekturen (Bethlehem) erhalten sind. Zur Linken, tiefer, steht ein Mann, welcher emporweist, ohne Zweifel der Prophet Micha, in Bezug auf die Worte (Micha V. 1): „Und du Bethlehem Ephrata, die du klein bist unter den Tausenden in Juda, aus dir soll mir der kommen, der in Israel Herr sei" u. s. w. Zur Rechten, Moses, der den Wasserquell aus dem Felsen schlägt. — Der Inhalt des Ganzen bezieht sich demnach auf die Geburt Christi.

Zweite Wand (links vom Eingange). In der Nische: Daniel zwischen den Löwen. — Ueber dem Bogen: das Mittelbild erloschen. Links, ein sitzender Mann, in der Stellung wie Hiob häufig dargestellt wird. Rechts, Moses, der die Schuhe von seinen Füssen bindet; der Bezug dieser Darstellung dürfte, bei dem Mangel des Mittelbildes, nicht bestimmt anzugeben sein. Das Ganze ist ohne Zweifel auf Christi Leiden und Tod zu deuten.

Dritte Wand (rechts vom Eingange). In der Nische: die Himmelfahrt des Elias. — Ueber dem Bogen: in der Mitte Noah, aus der Arche hervorschauend, zu dem die Taube kömmt (Ausgiessung des heiligen Geistes?). Links, eine betende Frau; rechts, die Auferweckung des Lazarus. — Das Ganze in Bezug auf die Auferstehung Christi.

---

§. 6, 2. Aringhi, *l. l. lib. III. c.* 22.

Ueber allen diesen historischen und symbolischen Darstellungen in Bezug auf Christus sieht man sodann an der Decke, in einem grossen Medaillon, von reichen Ornamenten eingefasst, sein eigenes Bildniss.

3. Das andere Brustbild befand sich in den Pontianischen Grüften (an der Via Portuensis). Es ist, bis auf einige wenige Abweichungen, dem eben beschriebenen im Charakter ziemlich ähnlich, jedoch bekleidet und mit gewissen Eigenthümlichkeiten, die bereits auf eine etwas spätere Zeit der Darstellung zu deuten scheinen.

4. Ohne Zweifel gehen diese und ähnliche Portraitbildungen jedoch noch in eine frühere Zeit zurück; wir haben wenigstens eine Nachricht, derzufolge Alexander Severus (um das J. 230) in seiner Hauskapelle bereits Bilder des Orpheus, Abrahams und Christi aufgestellt hatte. — Was die schriftlichen Nachrichten, die über das körperliche Aussehen Christi auf uns gekommen sind, anbetrifft, so rühren dieselben zwar, in ihrer gegenwärtigen Abfassung, nicht aus so früher Zeit her; doch vermuthet man mit grosser Wahrscheinlichkeit, dass die
5. wichtigste unter diesen, der bekannte Brief des Lentulus an den römischen Senat, der zuerst in den Schriften des eilften Jahrhunderts gefunden wird, ursprünglich bereits gegen das Ende des dritten Jahrhunderts verfasst sei. In diesem Briefe des Lentulus (den man — jedoch wider die Geschichte — zum Vorgänger des Pilatus in der Statthalterschaft von Palästina macht) wird Christus beschrieben: „Als ein Mann von stattlichem Wuchse, ansehnlich, mit einem ehrwürdigen Antlitze, „welches die, so ihn sehen, sowohl lieben als fürchten können. „Seine Haare sind gelockt und kraus, etwas dunkel und glänzend, fliessen von den Schultern herab, und sind in der Mitte „nach Art und Weise der Nazaräer (irrthümlich statt Nasiräer) „gescheitelt. Die Stirn ist eben und überaus heiter, das Gesicht ohne Runzel oder Flecken, angenehm durch eine mässige Röthe. Nase und Mund sind ohne Tadel, der Bart ist „stark und röthlich, nach der Farbe der Haare, nicht lang, son-

„dern gespalten; die Augen schillernd (oculis variis) und leuch-
„tend.“ — Aehnlich ist die Beschreibung, welche, um die Mitte 6.
des achten Jahrhunderts, Johann von Damaskus, wie er sagt: nach alten Schriftstellern, von Christi Aussehen abgefasst hat. Jesus sei, so heisst es bei ihm, gewesen: „von stattlichem Wuchs, „mit zusammengewachsenen Augenbraunen, schönen Augen, „grosser Nase, krausem Haupthaar, etwas gebogen, im blühen„den Alter, mit schwarzem Bart und gelblicher Gesichtsfarbe, „ähnlich seiner Mutter; mit langen Fingern“ u. s. w. Spätere Nachrichten sind mehr ausgeschmückt und folgen in gewissen Einzelheiten der Gesichtsformen augenscheinlich schon den bildlichen Darstellungen späterer Zeit.

Freilich geben diese Beschreibungen nur sehr allgemeine Umrisse, doch stimmen sie wenigstens in diesen mit jenen ältesten unter den vorhandenen Bildnissen überein; und beide, Bildnisse sowohl wie Beschreibungen, erweisen, dass bereits die ältesten christlichen Künstler in der Darstellung von Christi Persönlichkeit nicht nach Willkühr verfuhren, sondern einer bestimmten Tradition folgten, und auch in dieser Beziehung der Folgezeit die Hauptlinien vorgezeichnet haben.

§. 7. Ein anderer Geist der Darstellung spricht aus den gro- 1.
fsen Mosaikgemälden, welche sich in den ältesten christlichen Kirchen erhalten haben. Vornehmlich Rom ist wiederum reich an Werken dieser Art, indem hier, im Hauptsitze der christlichen Hierarchie, durch die Vergünstigungen der Kaiser seit Constantin und durch die Vermächtnisse frommer Christen, die gröfsten Schätze zusammenflossen und die bedeutendste Anzahl kirchlicher Gebäude aufgeführt ward. Es gehören diese Mosaikgemälde (wie die Gebäude selbst) insbesondere der Zeit von der Mitte des fünften bis zur Mitte des neunten Jahrhunderts an; sie bestimmen auf gewisse Weise eine zweite Periode der alt-christlichen Kunst.

---

§. 7. Ciampini: *Vetera monumenta, in quibus praecipua musiva opera illustrantur.* — Joh. Georg Müller: die bildlichen Darstellungen im Sanctuarium der christlichen Kirchen vom fünften bis vierzehnten Jahrhundert. Trier 1835.

2. Die Anordnung derselben ist abhängig von den Eigenthümlichkeiten der Gebäude, zu deren Ausschmückung sie bestimmt waren. Die Basiliken — dies ist der Name jener ältesten Kirchen, welche nach dem Muster antiker Gebäude errichtet wurden — bestehen aus einem oblongen Hauptraum, dem Schiffe, dem sich insgemein Seitengänge anschliessen, und der in einer grossen, durch eine Halbkuppel überwölbten Nische schliefst. Vor dieser Nische befindet sich der Altar. Sie bildet somit den feierlichsten Theil des Baues und wurde stets, auch wenn das Uebrige minder verziert blieb, mit reichem Schmucke versehen. In riesiger Gröfse sind an dem Gewölbe jener Halbkuppeln insgemein die Gestalten Christi (selten der Maria), Apostel und andere Heilige zu seinen Seiten stehend, dargestellt; gewöhnlich erscheint über Christus eine Hand (die Allmacht des Vaters), die eine Krone über seinem Haupte hält. Darunter, auf einem schmaleren Streifen, steht das Lamm der Offenbarung mit zwölf anderen Schaafen (den zwölf Jüngern). Ueber und zu den Seiten des Bogens, welcher die Nische schliefst, sieht man in der Regel verschiedene, aus der Apokalypse entnommene Darstellungen, die auf die Zukunft des Herrn hindeuten: in der Mitte häufig ebenfalls das Lamm auf dem Throne, daneben die Symbole der Evangelisten, die sieben Leuchter, die vier und zwanzig Aeltesten, welche ihre Arme anbetend zu dem Lamme emporstrecken u. s. w. Bei den grösseren Basiliken, wo ein Querschiff vor jener Altarnische angeordnet ist, wird dasselbe durch einen grossen Bogen (Triumphbogen genannt) von dem Mittelschiffe getrennt; hier befanden sich jene apokalyptischen Darstellungen insgemein, wie es scheint, an dem Triumphbogen.

3. Jenes eigenthümlich symbolische Element, welches wir in den früher genannten Darstellungen vorherrschend sahen, findet hier somit nur noch in den Nebenräumen eine weitere Anwendung; die Gestalten im Hauptraume des Gewölbes haben keine andre Bedeutung mehr, als die ihre unmittelbare Erscheinung ausspricht. Aber sie haben auch nur diese Bedeutung; ein besonderer Moment, eine Handlung ist in ihnen

niemals vergegenwärtigt, und im Gegentheil muss die Stellung und Geberde, in welcher sie erscheinen, wiederum noch symbolisch genannt werden. Wenn Christus in der linken Hand das offene Evangelium hält und die rechte segnend erhebt, so dient dies nur zur Bezeichnung seiner heiligen Eigenschaften: er ist eben der Segnende, der Heiland. Wenn die Apostel und Heiligen Schriftrollen oder Aehnliches in der einen Hand tragen und mit der andern auf Christus hinweisen, so soll dies nur ihr Verhältniss zu letzterem ausdrücken. Eine ewige, ungestörte Ruhe und Feier ist somit der Grundcharakter all dieser Gestalten; die kolossale Grösse, in welcher sie dargestellt sind, erweckt in dem Betrachtenden das Gefühl eines ehrfurchtvollen Schauers; die ideale Gewandung und die gesetzmässigen Linien, in welchen dieselbe gefaltet ist, geben den Eindruck einer höheren, von keiner Leidenschaft getrübten Natur. Ein individuelles Leben fehlt ihnen freilich, und um so mehr, als die Technik in ihnen schon bedeutend mangelhafter erscheint als in den Kunstwerken der ersten Periode, am mangelhaftesten in denjenigen Werken, welche den letzten Jahrhunderten des angegebenen Zeitraumes, dem achten und neunten, angehören. Doch ist, in Bezug auf diese Technik, zu beachten, dass stets dieselben Typen nachgeahmt wurden, wo, wie bei den Heiligen der Bibel, die Vorbilder bereits in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kunst erfunden und festgestellt waren; und dass eigentlich nur die Darstellungen später aufgekommener Heiligen die Gesunkenheit und Rohheit der späteren Zeit deutlich machen. Namentlich unterscheiden sich letztere durch ein barbarisches, der künstlerischen Darstellung minder günstiges Costüm, während jene stets die grossartige Gewandung des classischen Alterthums beibehalten.

Eine sehr merkwürdige Ausnahme von dem allgemeinen, 4.
eben geschilderten Charakter jener alten Mosaiken bilden diejenigen, welche die Wände des Mittelschiffes von S. Maria maggiore zu Rom schmücken. Sie stellen, in einer bedeutenden Anzahl kleinerer Felder, geschichtliche Scenen, und zwar des alten Testaments dar, auf der einen Seite aus dem

Leben des Abraham, Isaac und Jacob, auf der andern aus dem Leben des Moses und Josua. Diese Werke gehören vermuthlich bereits dem fünften Jahrhunderte an; bestimmt werden sie in dem bekannten Bilderstreite des achten Jahrhunderts als schon vorhanden erwähnt. Hie und da sind sie in neuerer Zeit restaurirt und durch Malerei ergänzt.

5. Nächst Rom sind besonders die alten Kirchen von Ravenna reich an musivischen Darstellungen jener Zeit.

§. 8. Neben den Mosaiken ist gleichzeitig noch die Kunst der Miniaturmalerei, welche die für den Gottesdienst nöthigen Bücher u. a. ausschmückte, zu berücksichtigen. Das
1. wichtigste unter den vorhandenen Werken dieser Art ist eine, in der vatikanischen Bibliothek zu Rom befindliche Pergamentrolle von mehr als dreissig Fuss Länge, welche die Hauptereignisse des Buches Josua darstellt. Hier tritt bereits eine vollkommen entwickelte historische Malerei auf, und zwar im Einzelnen mit einer so eigenthümlichen Lebendigkeit, mit einem so kräftig ausgesprochenen Gefühle, mit soviel allgemeinem Sinn für Form, dass man die Erfindung dieser Compositionen in die früheste Zeit des christlichen Alterthums zurückzuversetzen und noch einen entschiedenen Einfluss der antiken Kunst auf dieselbe anzunehmen genöthigt ist; letzteres um so mehr, als auch die Trachten und Bewaffnungen, die vielfachen Personificationen der Städte, Flüsse, Berge u. dergl. vorzugsweise auf die Antike zurückzudeuten scheinen. Uebrigens können die in Rede stehenden Miniaturen in solchem Falle selbst nur Copien älterer Werke sein, da sowohl die besondere Durchführung der Zeichnung bereits mannigfach mangelhaft erscheint (namentlich, was die Gelenke der Hände und Füsse anbetrifft), als auch die dabei befindliche Schrift einer spätern Zeit angehört.

In der Folge, d. h. am Ende des achten und im neunten

---

§. 8, 1. Vergl. S. d'Agincourt: *histoire de l'art par les monumens etc. Peinture, tab.* 28—30.—C. F. von Rumohr, Italienische Forschungen, I, S. 166

Jahrhunderte ist besonders die Schule der Miniaturmaler wichtig, welche vorzugsweise durch die karolingischen Kaiser beschäftigt scheint. Zu deren Arbeiten gehören vornehmlich die Ausschmückungen der grossen Bibelhandschrift, welche früher 2. in S. Paolo fuori le mura zu Rom aufbewahrt wurde und sich gegenwärtig in S. Calisto, jenseit der Tiber, befindet, und welche auf Befehl Karls des Grossen geschrieben wurde. Ferner: das Evangelienbuch Lothar's in der Pariser Bibliothek, das 3. Evangelienbuch Karls des Kahlen, ehemals in St. Emmeram zu 4. Regensburg, gegenwärtig in der Hofbibliothek zu München, u. a. m. Die Bilder in diesen Werken sind zwar bereits beträchtlich roh und plump, sowohl in der Zeichnung als in der Malerei; jedoch erinnert auch hier jener pastosere Farbenauftrag dessen schon oben gedacht wurde, immer noch an die Technik des classischen Alterthums (in der folgenden Zeit verschwindet derselbe ganz); und auch die Zeichnung enthält noch einzelne Reminiscenzen an jene Technik, wie namentlich in den Kaiserbildnissen, welche die ersten Seiten dieser Handschriften schmücken, eine eigenthümliche Grossartigkeit in der Haltung und in dem Faltenwurfe der Gewandung nicht zu verkennen ist.

§. 9. In diesen Malereien gewahren wir das letzte Aufleuchten jener ältest christlichen Kunst. In Italien, wo durch die Kriege der Griechen, durch die Herrschaft der Longobarden und Karolinger alle bestehenden Verhältnisse aufgelöset und die grösste Verwirrung im öffentlichen und im Privatleben herbeigeführt war, erlosch von dieser Zeit ab die Kunst gänzlich, wenn man anders die äusserste Formlosigkeit, Plumpheit

---

§. 8, 2. d'Agincourt, *l. l. Peinture, t.* 40—45.

§. 8, 3. Dibdin: *a bibliographical, antiquarian etc. tour in France and Germany. T. II. p.* 156, 163.

§. 8, 4. Colomann Sanftl.: *Diss. in aureum SS. Evangeliorum codicem ms. Monast. S. Emmerami.*

§. 9. Vergl. v. Rumohr a. a. O. S. 240—249.

und Unsicherheit in der Zeichnung, die nur theilweise Ausfüllung derselben mit rohen Farbenflecken, dergleichen in den einzelnen wenigen Arbeiten der Italiener des zehnten und eilften Jahrhunderts vorkömmt, nicht als „Kunst" bezeichnen will.

1. §. 10. Im byzantinischen Reiche dagegen erhielt sich die Ausübung der Kunst, indem man ihrer, um den Prunk des Hofes und der Kirche zu unterstützen, bedurfte. Die Byzantiner sind es, welche den Styl jener altrömisch christlichen Kunst und eine gewisse Handfertigkeit bewahrten und sie dem neuen Leben, das im Occident, vornehmlich in Italien, mit dem dreizehnten Jahrhundert erwachte, wiederum einimpften. Freilich ist nicht zu übersehen, dass sie, wie ihr gesammtes Leben ein Formelles war, eben auch nur die äusserlich todte Form jener früheren Kunstbildungen aufbewahrt haben; aber es war diese Form doch einst der Ausdruck eines tief-innerlichen wahrhaften Gefühles gewesen, sie trug die Möglichkeit in sich, wiederum begeistiget zu werden und den Sinn somit auf eine würdige Bahn zu lenken.

2. Die Darstellungen byzantinischer Kunst sind also grösstentheils wirkliche Nachbildungen vorhandener, aus besserer Zeit überlieferter Werke; ja es gehen auch hier einzelne derselben (vornehmlich wiederum die Darstellungen allegorischer Figuren) bis in das classische Alterthum zurück; es finden sich unter diesen nicht selten sehr bedeutende, geistvolle Motive. Was aber die besondere Kenntniss der Natur, d. h. des menschlichen Körpers, anbelangt, so fehlt dieselbe fast ganz, wie sich überall aus der Zeichnung des Nackten und aus dem Faltenwurfe der Gewandung ergiebt; die Falten befolgen wenig das Gesetz der Körperformen, sie laufen in starren Linien, scharf und parallel neben einander hin. Den Köpfen der dargestellten Figuren fehlt es zwar nicht an charakteristischer Bildung; der Ausdruck derselben ist jedoch nicht blos mangelhaft: es ist ihnen insgemein zugleich etwas gespensterhaft Starres, der typisch wiederkehrende Zug einer dumpfen, knechtischen Bangigkeit aufgeprägt. Im Gesammtverhältniss sind die Gestalten lang und hager; in der Bewegung leblos, so dass sie selbst

die nothwendigen Gesetze der Schwere nicht beobachten und auf ebenem Boden zu straucheln scheinen. Wenn aber, all diesen Mängeln zum Trotz, in vielen Werken der byzantinischen Kunst edlere Motive erhalten sind, so fehlen dieselben bei denjenigen Darstellungen gänzlich, deren Erfindung (wie wir dasselbe bereits bei den römischen Mosaiken bemerkten) einer späteren Zeit angehört. Hier zeigt sich, in dem gänzlichen Mangel an Form und Geberde, in der Ueberladung mit wüstem orientalischem Schmucke, ein vollständiges Unvermögen für eigene künstlerische Produktion. Auch hieher gehören die Darstellungen späterer Heiligen, insbesondere der Maria mit dem Kinde. Ausserdem ist noch der (ebenso erst in späterer Zeit aufgekommenen) eigenthümlichen Darstellungsweise des gekreuzigten Heilandes zu erwähnen, welche ihn — charakteristisch genug für byzantinische Kunst — als unter den Martern erliegend, mit hängendem Haupte, mit schlaffen Knieen und seitwärts ausgesenktem geschwelltem Leibe bildete, während bereits die ersten national italienischen Bilder des Gekreuzigten denselben in aufgerichteter Stellung, als Sieger über das körperliche Leiden, zeigen.

In der Ausführung sind die byzantinischen Malereien, die Tafeln sowohl als die Miniaturen der Handschriften, insgemein ausserordentlich sauber, wenn auch ohne sonderliche Harmonie der Farben. Eigenthümlich ist ihnen ein grünlich-gelblicher, verdunkelnder Hauptton, welchen man einem zäheren Bindemittel zuschreibt (ein Umstand, der zugleich einen besonderen gestrichelten Auftrag der Farbe hervorgebracht hat), sowie die häufige Anwendung des Goldes, besonders in den ganz vergoldeten Gründen. Letzteres war bei den früheren, roheren Italienern nicht der Fall, sowie sie sich ebenfalls bereits in jener Zeit eines helleren, flüssigeren Bindemittels bedienten.*)

So lange das Scheinleben des östlichen Kaiserthums währte, 3.
und bis auf unsere Zeit, haben die Griechen fortgefahren, in der angegebenen Kunstweise zu malen, ohne andere, als etwa

*) v. Rumohr, a. a. O. S. 296. ff.

nur äusserliche Eindrücke von Italien her aufzunehmen und damit zu verbinden. Vielfach jedoch wurde späterhin in Italien für griechische Rechnung gemålt und zumeist nur das Allgemeine des griechischen Typus und ihre Farbenbehandlung beibehalten: im Uebrigen legte man hiebei bereits die lebendigeren Motive der neugebildeten Kunst zu Grunde.

4. Die kirchliche Bildnerei der Russen ist eine Verzweigung derselben sauberen, aber geistlosen Darstellungsweise.

Zweites Buch.

Erstes Stadium der Entwickelung.

Meister des dreizehnten Jahrhunderts.

---

§. 11. Aus den wilden Gährungen des siebenten, achten 1.
und neunten Jahrhunderts hatten sich die italienischen Frei-
staaten und Herrschaften mit eigenthümlicher frischer Lebens-
kraft hervorgearbeitet; sie waren in den Kämpfen mit Kaiser
Friedrich I., in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts,
zu einer bewussten Selbständigkeit gediehen. Mächtige Dome,
welche sich aller Orten in fröhlichem Wetteifer erhoben, ge-
ben dessen ein vollgültiges Zeugniss. Es war die Zeit gekom-
men, in welcher auch das Verlangen nach Werken der bilden-
den Kunst erwachen und erfreuliche Früchte tragen sollte.

Zunächst freilich waren es, bei dem tiefen Verfall der 2.
heimischen Kunst, meist byzantinische Künstler, welche man
beschäftigte, byzantinische Muster, welche man befolgte; man
begann damit, dass man dieselben altüberlieferten Typen, wel-
che wir im Vorigen kennen gelernt haben, eben auch nur wie-
derholte. Bedeutenden Anstoss zur Verpflanzung byzantini-
scher Kunstwerke sowohl als byzantinischer Künstler nach
Italien, gab die im J. 1204 erfolgte Eroberung und Plünde-
rung Constantinopels durch die Lateiner. Bald aber musste
sich auch im Bereiche der Kunst der allgemeine Lebensdrang
geltend machen; es mussten auch hier bestimmte Persönlich-
keiten auftreten, der todten Form ein neues Leben einzuhau-
chen und dieselbe den Zwecken der Gegenwart gemäss zu
modificiren.

1. §. 12. Vornehmlich, und schon vor der Eroberung Constantinopels, scheint Venedig, welches in nächster Verbindung mit dem Orient stand, den Verkehr mit den byzantinischen Künstlern eingeleitet zu haben. Venedig selbst besitzt an den Gewölben und oberen Wänden der ganz in neugriechischer Weise erbauten Markuskirche eine Menge musivischer Darstellungen auf Goldgrund, welche im strengsten byzantinischen Style, und gewiss nicht später als im zwölften Jahrhunderte ausgeführt sind. Es sind Gestalten und Scenen des neuen Testaments. — Die Mosaiken hingegen, welche sich an den Gewölben und Lünetten der um diese Kirche herumlaufenden Vorhalle befinden, — sie stellen Scenen des alten Testamentes von der Schöpfung der Welt bis auf Moses dar — zeigen bereits in der schöneren Zeichnung, der freieren Bewegung der Gestalten u. s. w., die Spuren eines lebendig schaffenden Geistes; auch verrathen sie in gewissen Einzelheiten schon ein neues, bewusstes Eingehen auf antike Vorbilder, vornehmlich in den bei der Schöpfungsgeschichte thätigen Engelgestalten (den Elohim?), welche auffallend an die Bildung antiker Viktorien erinnern, — Alles Umstände, die wir auch bei anderen, der erwachenden Kunst des dreizehnten Jahrhun-
2. derts angehörigen Darstellungen wiederfinden. Hieher gehören vornehmlich noch die musivischen Darstellungen an dem achteckigen Kuppelgewölbe der Johanniskirche zu Florenz; auch diese zeigen, neben dem allgemeinen Typus der byzantinischen Kunstweise, im Einzelnen bereits glücklich bewegte,

---

§. 12, 1. Das Verzeichniss der Mosaiken der genannten Vorhalle s. im Tübinger Kunstblatt, 1821, n. 32 u. 33. — Hr. v. Rumohr (It. Forsch. I, S. 175) ist zwar der Meinung, dass diese Mosaiken, sowie die Vorhalle selbst, noch den Zeiten des griechischen Exarchates (des sechsten und siebenten Jahrhunderts) angehören. Doch ist es nicht füglich annehmbar, dass die Vorhalle älter sei als das übrige Kirchengebäude; auch finden sich in den Mosaiken selbst gewisse Eigenthümlichkeiten, — indem nicht alle Figuren auf weissem Grunde stehen, indem nicht alle mittelalterliche Trachten vermieden sind, — welche den von Hrn. v. Rumohr aufgestellten Gründen widersprechen.

der classischen Kunst verwandte Motive. Sie bestehen aus verschiedenen Abtheilungen, in deren oberster Engelschaaren, in der zweiten die Geschichten der Genesis, in der dritten das Leben Josephs, in der vierten das Leben Christi, in der fünften das Leben Johannis des Täufers, und über der Hauptcapelle eine riesige Gestalt Christi, dargestellt sind. Als Verfertiger derselben wird, neben griechischen Meistern, Andrea Tafi genannt. — Ein grosses Mosaik an der Vorderseite des 3.
Doms von Spoleto, welches den Erlöser auf dem Throne, Maria und Johannes zu seinen Seiten, darstellt und mit der Jahrzahl 1207 und dem Namen des Meisters, Solsernus, bezeichnet ist, giebt die gewöhnliche byzantinische Vorstellungsart wenigstens in einer eigenthümlichen Grossheit und Würde wieder.

Wie in der Kunst des Mosaiks, so fehlt es auch in der eigentlichen Malerei nicht an Beispielen des neu erwachenden Lebens. Zu den wichtigsten unter den älteren Werken der 4.
Art dürften die Wandmalereien im Baptisterium zu Parma gehören, vornehmlich die an der Decke befindlichen, welche vermuthlich um das Jahr 1230 ausgeführt sind. Sie sind in drei Abtheilungen getheilt: in der obersten befinden sich die Apostel und die Symbole der Evangelisten; darunter die Propheten und andre Männer des alten Testaments (in einer Nische Christus mit der Maria und Johannes dem Täufer); in der dritten Reihe, zwischen den Fenstern, sind zwölf Scenen aus dem Leben des Täufers Johannes, — neben den Fenstern stets zwei Heilige, dargestellt. Auch hier zeigt sich in der Technik noch alle Härte, welche den byzantinischen Darstellungen eigen ist; zugleich aber, neben einer kräftigen und blühenden Farbe, eine eigenthümliche, selbst bis zur Uebertreibung durchgeführte Leidenschaftlichkeit in den Bewegungen. Der Engel, der verschiedene Male vorkömmt, scheint den Boden kaum zu

§. 12, 3. v. Rumohr, im Tüb. Kunstbl. 1821, n. 9, wo eine Abbildung, und It. Forsch. I, S. 332.

§. 12, 4. Fr. K. im Tüb. Kunstbl. 1827, n. 6—8.

berühren, so hastig schreitend tritt er auf; die Jünger, die zu Johannes in die Wüste treten, scheinen ebenfalls in der grössten Eile begriffen; die Bewegungen des taufenden Johannes, der flehenden Kranken, der forteilenden Jünger in der Gefangennehmung, des enthauptenden Soldaten scheinen aus einer Phantasie geflossen zu sein, welche sich die lebendigsten und heftigsten Bewegungen mit Liebe vergegenwärtigte. Dieser mächtige und ergreifende Geist offenbart sich auch in den ruhigen Stellungen, vornehmlich in der edlen, grossartigen Würde des Daniel und der beiden Propheten zu seinen Seiten. Man sieht in diesen Werken den gewaltsamen Kampf, den eine jugendlich kräftige Phantasie zur Bewältigung der noch todt gegenüberstehenden Form beginnt.

Nicht so bedeutend in Bezug auf inneres Leben sind die bekannten Werke zweier namhaften Künstler jener Zeit. Der
5. eine ist Guido von Siena, von dem sich in S. Domenico zu Siena (in der zweiten Kapelle links) ein grosses Madonnenbild, mit dem Namen des Meisters und mit der Jahrzahl 1221, befindet. Dies Gemälde ist noch in vollständig byzantinischem Style, jedoch nicht ohne eine gewisse Grossartigkeit und eine besondere naive Eigenthümlichkeit in der Stellung
6. der Hauptfigur. Der zweite ist Giunta von Pisa, dessen Namen und die Jahrzahl 1236 ein nunmehr verloren gegangenes Bild des Gekreuzigten trug, welches sich in S. Francesco zu Assisi befand. Unter den vorhandenen Werken, welche man ihm (freilich nicht mit hinreichender Gewähr) zuschreibt,
7. sind ausser einem Krucifix in S. Ranieri und einer Tafel mit
8. Heiligen in der Kapelle des Campo Santo zu Pisa, vornehm-

---

§. 12, 5. S. d'Agincourt l. l. Peinture, t. 107. — Fr. K. im Tüb. Kunstbl. 1827, n. 47. — v. Rumohr: It. Forsch. I, S. 334. — Das Bild ist übermalt, jedoch nur zum Theil, so dass an den Engeln der oberen Ecken die alte Technik noch vollständig ersichtlich ist. — Die Unterschrift enthält die sinnreich spielenden Verse:

Me Guido de Senis diebus depinxit amoenis,
Quem Christus lenis nullis velit angere poenis.

§. 12, 6. Fr. im Tüb. Kunstbl. 1827, n. 26—27.

lich einige Wandmalereien in der Oberkirche S. Francesco zu 9.
Assisi — Verzierungen um das hinterste Fenster der Altarnische bildend — zu nennen, deren Verfertiger, wenn auch eben nicht als ein sonderlich geistvoller Künstler erscheint, gleichwohl als mit einem gewissen reineren Gefühle für die Bedeutung der Form und für heitere Farbe begabt, wie solches bei den wirklichen Byzantinern gefunden wird.

§. 13. Es ist schon erwähnt worden, dass sich bereits in denjenigen Werken, welche den ersten Beginn der auflebenden Kunst bezeichnen, im Einzelnen Motive vorfinden, die in gewissem Grade an die Werke der classischen Kunstzeit erinnern. Noch auffallender wird dies in anderen Kunstwerken, welche dem weiteren Verlaufe des dreizehnten Jahrhunderts angehören. Wir erkennen in diesen ein absichtlicheres, ausgedehnteres Studium der Antike, welches eine verhältnissmässige Reinigung der Formen und somit eine genauere Beobachtung der Natur einleitete und welches vornehmlich das Grossartige in dem, was die Byzantiner überliefert hatten, herausfühlen und neu gestalten lehrte. Derjenige Künstler, bei dem dies Studium am Entschiedensten ersichtlich ist, der auf die Verbreitung desselben unstreitig den grössten Einfluss ausgeübt hat, der überhaupt die erste Stelle unter den Meistern dieses Jahrhunderts einnimmt, ist der Bildhauer Nicola Pisano, — ein Künstler, dessen hohe Vollendung unbegreiflich bleibt, wenn wir nicht auch, neben all jenen fördernden Umständen, die Macht des Genius zu verehren wissen. Uebrigens steht jenes eigenthümliche Aufleben des antiken Geistes in der italienischen Kunst durchaus im Einklange mit den allgemeineren Richtungen jener Zeit in Philosophie und Politik. Entschieden, wenn schon (wie es in der Natur der Sache lag) nicht in so höchst auffallender Weise, wie in der plastischen Kunst, zeigt sich dieselbe Richtung auch bei den Meistern der Malerei, deren Blüthe der späteren Zeit des dreizehnten und den ersten Jahren des folgenden Jahrhunderts angehört.

§. 14. Der erste unter diesen ist der Florentiner Gio-

vanni, aus der edlen Familie der Cimabue, welcher (nach Vasari's Angabe) im Jahre 1240 geboren ist und bald nach dem J. 1300 gestorben zu sein scheint. Unter die Werke, welche man ihm, und zwar mit grösster Wahrscheinlichkeit, zuschreibt, gehören zuerst zwei grosse, in Florenz befindliche
1. Madonnenbilder. Das ältere von diesen, früher in der Kirche Sta. Trinità, das gegenwärtig in der Gallerie der Akademie aufbewahrt wird und darunter einige grossartige Darstellungen von Propheten und Patriarchen angebracht sind, schliesst sich jedoch noch vorzugsweise der byzantinischen Manier an. Das
2. jüngere befindet sich in S. Maria Novella (in der südlichen Kapelle des Queerschiffes); hier sind knieende Engel zu den Seiten der Madonna dargestellt und der Rand des Bildes ist mit kleinen Medaillons geschmückt, auf denen die Brustbilder von Heiligen angebracht sind. Dies Gemälde befolgt im Ganzen zwar auch noch die byzantinische Anordnung, doch ist hier dieselbe bereits mit künstlerischer Freiheit aufgefasst, die Zeichnung durch Naturanschauung vervollkommnet, und namentlich die Malerei (im Gegensatz gegen die Strenge der Byzantiner) ungemein weich ausgeführt. Vorzüglich meisterhaft ist der Christusknabe auf dem Schoosse der Maria, sowie ein Theil der erwähnten Medaillons, besonders diejenigen, in welchen dem Künstler nicht ein barbarischer, in den letzt vergangenen Jahrhunderten erfundener Typus vorgeschrieben war, sondern wo die aus der altchristlichen Zeit überlieferte Darstellungsweise eine freiere Behandlung erlaubte. Es wird uns gemeldet, dass dies Bild nach seiner Vollendung unter festlichem Gepränge und grossem Jubel des Volkes vom Hause des Künstlers nach der Kirche hinübergeführt worden sei.

---

§. 14, 1. Ein Umriss desselben bei Riepenhausen: Geschichte der Malerei, I, T. 6.

§. 14, 2. Umrisse desselben bei Riepenhausen, a. a. O. I, T. 7; und *d'Agincourt, Peinture, pl.* 108. Umrisse von zweien jener Medaillons im Tüb. Kunstblatt, 1821, u. 9, zu einem grösseren Aufsatze des Hrn. v. Rumohr.

Dem Bilde in S. Maria Novella sehr verwandt und, wie 3.
es scheint, von derselben Hand gemalt, ist ein colossaler Petrus in trono mit zweien Engeln, der sich in S. Simone zu Florenz, auf einem verlassenen Altar in einem dunklen Gange zwischen Kirche und Sakristei, befindet. Von dem grossen Mo- 4.
saik, welches die Haupt-Tribune des Domes von Pisa schmückt, einem riesigen Christus, zu dessen Seiten Johannes der T. und Maria stehen, ist der grösste Theil, dokumentlichen Nachrichten zufolge, von Cimabue gegen das Ende seines Lebens ausgeführt worden. Doch scheint hier der Geist des Künstlers durch den vorgeschriebenen kirchlichen Typus gebunden gewesen zu sein.

§. 15. Ungleich wichtiger jedoch, als die beiden genannten Altartafeln, sind die grossen Wandmalereien, welche dem 1.
Cimabue in der Oberkirche des h. Franciscus zu Assisi zugeschrieben werden; erst in diesen zeigt sich sein grosses Talent in vollständiger Entwickelung. Wir dürfen die Klosterkirche des h. Franciscus zu Assisi als einen der bedeutsamsten Punkte für die Entwickelungsgeschichte der neueren Malerei betrachten. Schon für die Architekturgeschichte ist sie bemerkenswerth, indem sie, in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, durch fremde Baumeister in dem für Italien damals noch fremden gothischen Baustyle errichtet wurde; ebenso durch die eigenthümliche Anlage zweier fast gleich ausgedehnter Kirchen übereinander, von denen die untere ursprünglich die Grabkirche des h. Franciscus bildete, und nur die obere für den gewöhnlichen Gottesdienst des Klosters bestimmt war. Die grosse Verehrung dieses heiligen Ortes zeigt sich vornehm-

---

§. 14, 3. E. Förster, Beiträge zur neuern Kunstgesch. S. 101.

§. 14, 4. Ebendas. S. 97 ff.

§. 15, 1. Die Gründe, welche Hr. v. Rumohr, It. Forsch. II, S. 30, für die Aechtheit jener beiden Madonnenbilder beigebracht, dürften, wie es scheint, ihre Anwendung auch auf die genannten Wandmalereien finden. — Vergl. Fr. K. im Tüb. Kunstblatte 1827, No. 28, 34, 35, 38 — 40.

lich in dem reichen Schmuck von Wandgemälden, womit die Kirche im dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderte bedeckt wurde. Schon griechische Meister, und nach ihnen, wie man annimmt, Giunta von Pisa, hatten daselbst bedeutende Malereien ausgeführt, von denen jedoch nur noch Weniges zu erkennen ist. Cimabue ward zur weiteren Fortführung der angefangenen Werke berufen. Was er vielleicht in der Unterkirche malte, ist nicht mehr vorhanden; seine Arbeiten im Chor und dem Queerschiff der Oberkirche sind fast gänzlich erloschen. Von dem Uebrigen jedoch ist noch manches Bedeutende erhalten.

2. Hieher gehören zuerst die ihm zugeschriebenen Malereien der gewölbten Decke des Langschiffes. Diese besteht aus fünf quadratischen Haupträumen, von denen der erste, dritte und fünfte mit Figuren, der zweite und vierte nur mit goldenen Sternen auf blauem Grunde geschmückt sind. Der erste Raum, über dem Chore, enthält die Gestalten der vier Evangelisten, die jedoch ebenfalls bereits fast erloschen sind. In den durch die Gewölbrippen von einander gesonderten Dreieckfeldern des dritten Raumes befinden sich Medaillons mit den Bildern Christi, der Maria, Johannes des Täufers und des Franciscus; der Charakter dieser Gemälde dürfte ungefähr dem, welchen man in Cimabues genannten Altarbildern findet, gleichzustellen sein; das Gesicht der Maria namentlich ist dem, welches seine Tafel in S. Maria Novella zu Florenz zeigt, entschieden verwandt. Interessanter jedoch als diese Medaillons sind die Verzierungen, womit sie eingefasst werden. Hier sieht man in den unteren Winkeln der Dreieckfelder nackte Genien dargestellt, welche geschmackvolle Vasen auf ihren Köpfen tragen; reiche Blumenranken wachsen aus diesen Vasen empor, an denen sich andre Genien aufschwingen, Früchte pflücken, oder in den Kelchen der Blumen lauschen. Hier erkennt man, in den freien Bewegungen der Genien, in der für einen ersten Versuch schon wohlgelungenen Modellirung des Nackten, eine entschiedene und nicht unglückliche Annäherung an die Antike; einer dieser Genien hat auch eine auffallende Aehnlich-

keit mit denjenigen, welche in der classischen Kunst mit gesenkter Fackel zu den Seiten der Sarkophage zu stehen pflegen. — Am fünften Gewölbe sieht man die Gestalten der vier vorzüglichsten Kirchenlehrer, in denen man jedoch nicht die Hand des Cimabue selbst, sondern eines seiner Nachahmer erkennen will.

Wichtiger noch sind die Malereien, womit Cimabue den 3.
oberen Theil der Wände des Langschiffes, zu den Seiten der Fenster, ausschmückte. Auf der linken Wand, vom Chore aus gesehen, stellte er hier die Geschichten der Genesis und der Patriarchen des alten Testaments, auf der rechten die Begebenheiten der Geburt und der Passion Christi dar. Die vorzüglichsten unter den erhaltenen dieser Gemälde sind: Joseph mit seinen Brüdern, die Hochzeit zu Kana, die Gefangennehmung Christi und die Abnahme vom Kreuz. Auch diese zeigen noch die Schule der byzantinischen Kunst, zugleich aber das Todte, Starre und Hässliche derselben bis auf einen gewissen Grad bereits vollkommen beseitigt; in ihnen ist es dem Künstler gelungen, die lebendige Entwickelung eines besondern, vorübergehenden Momentes, in Gruppirung der Massen, in Stellung und Geberde der einzelnen Personen, bereits genügend und mit Sicherheit festzuhalten. Freilich erkennt man auch hier noch, — ähnlich wie bei den genannten Kuppelgemälden im Baptisterium von Parma, — wie der Geist des Künstlers gerungen, um der überlieferten Form den Ausdruck einer lebendigen Idee aufzuprägen; jedoch ist hier jene Leidenschaftlichkeit in den Bewegungen der dargestellten Personen durch einen eigenthümlichen Zug von Grossheit und Würde bereits erfreulichst gemässigt. Aber nur bis auf einen gewissen Grad hat der Künstler die Belebung seiner Gestalten durchzuführen vermocht, soweit es nemlich zu jener bestimmten Darstellung einer besonderen Handlung nöthig war; Alles, was zur weiteren Nachahmung der Natur in ihren einzelnen Eigenthümlichkeiten, was zur Auffassung selbständig schöner Motive gehört, mangelt noch entschieden. Die Form der Gesichter ist einander noch durchaus ähnlich, der Ausdruck in den

Mienen erscheint noch gebunden. Bei alledem indess sind diese Werke vornehmlich als diejenigen zu betrachten, welche einer freieren Kunst die Bahn gebrochen haben.

4. Der untere Theil an den Wänden des Langschiffes (unterhalb der Fenster) enthält in acht und zwanzig Feldern die Lebensereignisse des Heiligen, welchem die Kirche gewidmet ist. Sie sind von verschiedenen Händen ausgeführt und tragen in ihren Hauptformen bereits den Stempel des vierzehnten Jahrhunderts. Doch geht durch dieselben häufig noch ein Zug von byzantinischer Darstellungsweise, so dass man, wie es scheint, nicht ohne Grund vermuthen darf, dass sie von Schülern Cimabue's ausgeführt seien. Wir werden auf die bedeutenderen von ihnen zurück kommen (§. 20, 9.)

§. 16. Ein dem Cimabue verwandtes Bestreben sieht man in einigen Mosaikarbeiten, welche von gleichzeitigen Künstlern ausgeführt wurden. Dahin gehören die Mosaiken
1. in den Altartribunen der Kirche S. Giovanni in Laterano und
2. S. Maria Maggiore zu Rom, welche beide mit dem Namen des Jacobus Torriti bezeichnet sind; das erste stellt verschiedene Heilige, das zweite die Krönung Mariä dar. Dahin die dem Gaddo Gaddi zugeschriebenen Werke: Eine Krö-
3. nung Mariä im Dome von Florenz, oberhalb des Hauptporta-
4. les; verschiedene Scenen am Giebel (innerhalb der jetzigen
5. Vorhalle) von S. Maria Maggiore zu Rom; eine Himmelfahrt Mariä im Dome zu Pisa u. s. w. Diese Werke tragen bereits das Gepräge eines schöneren und würdigeren Styles.

§. 17. Ebenfalls zur Richtung des Cimabue gehörig, aber ungleich weiter entwickelt, erscheint Duccio, der Sohn des sienesischen Bürgers Buoninsegna. Nach den über ihn vorhandenen Dokumenten geht hervor, dass er bereits im J. 1282 ein zu Siena ansässiger Maler war, dass er im J. 1308 die Anfertigung einer grossen Tafel für den Hauptaltar des Do-

---

§. 15, 4. Vergl. Fr. K. a. a. O. n. 42. — Hr. v. Rumohr, It. Forsch. II, S. 67, schreibt diese Arbeiten fast sämmtlich dem Parri Spinello, einem Meister des fünfzehnten Jahrhunderts, zu.

mes von Siena übernommen und dieselbe im J. 1311 vollendet hatte. Diese Tafel, welche bei ihrer Vollendung bereits 1.
den Stolz von Siena bildete, — auch sie wurde, wie es von jenem Madonnenbilde Cimabue's berichtet ist, in festlicher Procession aus der Werkstatt des Künstlers nach dem Dome getragen, — ist noch gegenwärtig mit der Namensunterschrift des Meisters vorhanden und ein wunderbar vollendetes Beispiel in jenem ersten Style der neueren Malerei. Sie war auf der vorderen und auf der Rückseite bemalt; nachmals hat man beide Seiten von einander getrennt, und so finden sich dieselben gegenwärtig an den Wänden des Sieneser Domes befestigt.

Wir betrachten zunächst die Rückseite, welche in zwanzig bis dreissig Feldern kleine Darstellungen (die Figuren etwa eine Palme hoch), aus der Passionsgeschichte Christi enthält. Auch hier wiederum zeigen sich im Allgemeinen noch die in der byzantinischen Kunst vorgefundenen Motive, die jedoch aufs Lebendigste und mit tiefster Empfindung aufgefasst sind; auch hier, wie beim Cimabue, jene grossartig kräftige Leidenschaftlichkeit in den Bewegungen, die jedoch noch feierlicher, noch rhythmisch vollendeter erscheint. Zugleich aber ist hiemit ein so classischer Schönheitssinn, eine so liebenswürdige Naivetät, eine so meisterliche Ausführung im Nackten und in der Gewandung verbunden, wie sie in der That für jene Zeit nicht erwartet werden konnte: vor diesem Bilde möchte man meinen, dass Duccio nur noch wenige Stufen von dem Gipfel der neueren Kunst entfernt gewesen wäre. Besonders beachtenswerth ist endlich der Umstand, wie es Duccio möglich machte, die Hauptmomente der Passionsgeschichte in soviel einzelne Darstellungen (wie oben erwähnt) zu zerlegen. Denn trotz der Vereinzelung und Trennung der Momente ist gleichwohl eine jede Darstellung mit einer reichlichen Fülle von Figuren ausgestattet, in deren Gestaltung und Zusammensetzung durchweg so neue und überraschende

---

§. 17, 1. Fr. K. im Tüb. Kunstblatt, 1827. No. 49—51.

Motive angewandt sind, dass sie Zeugniss geben von einem nie verlegenen Erfindungsgeiste, von der umsichtigsten Besonnenheit, von der tiefsten Durchdringung des inneren und äusseren Lebens, und von einer Vertiefung in seinen Gegenstand, wodurch eine bis in das Einzelnste gehende Individualisirung mit der reinsten Objectivität sich verbindet.

Wir wollen nur eine von diesen zahlreichen Darstellungen, und zwar die erste, welche den Einzug Christi in Jerusalem enthält und eins der grösseren Felder bildet, näher betrachten. Die Scene ist nahe vor dem Thore. Jesus reitet zur Linken auf der Eselin, neben welcher das Füllen geht. Hinter ihm sind die Apostel, alle voll Kraft in den Männer- oder Jünglingsgesichtern. Unter ihnen zeichnet sich besonders Johannes durch Schönheit aus. Ihre auf das Volk gerichteten Gesichter scheinen diesem zu sagen: Hier bringen wir Euch Euren König. Jesus selbst scheint eben mit würdigem, ernstem Blick, der nicht frei von Wehmuth ist, die Rechte aufgehoben, die Worte des Weh's über die Stadt auszusprechen. Ueber ihm pflücken Männer in und unter Bäumen Zweige von denselben. Von den Zinnen der Stadtmauer und über eine Gartenmauer unter den Mauern der Stadt schaut eine Menge von Männern, Weibern und Kindern mit ernsten Blicken, aber voll inniger Theilnahme an dem, was sich begiebt. Vor dem Erlöser her zieht der Volkshaufen. Einige sehen sich um und breiten mit dem Ausdrucke der innigsten Ehrerbietung Kleider auf dem Wege aus, Andre tragen Zweige vor ihm her; noch Andre werden wider ihren Willen fortgedrängt und schauen noch, so gut sie in diesem Drange können, nach dem Könige um. Kurz, es ist ein solches Getümmel auf dem kleinen Raume dargestellt, worin jede Figur nicht etwa blos mit ihrem Körper, sondern durch die Theilnahme ihrer Seele eine Rolle spielt, dass etwas Aehnliches unter den Werken der Malerei schwer zu finden sein dürfte; gewiss ist die Idee eines solchen Getümmels hier so erschöpfend und befriedigend ausgeführt, dass ein grösserer Aufwand dazu schwerlich von Ueberfluss frei gesprochen werden könnte. Im Thore stehen

die Pharisäer und Schriftgelehrten, von denen sich einige über das Aufsehen ärgern, welches ihr Gegner macht, und von Neid verzehrt werden. Andere wundern sich mit aufgehobenen Händen über seine unerhörte Kühnheit. Doch sind auch einige darunter, denen man die boshafte Zuversicht auf dem Gesichte liest, da sie seiner schon Herr werden wollen. — Wie diese Darstellung durch den kunstreichen Ausdruck der mannigfachen und widersprechenden Gefühle einer aufgeregten Volksmenge, so interessiren andre, wie der Abschied Christi von seinen Jüngern, das Gebet am Oelberge u. dergl. durch die tiefe Stille einer inneren Wehmuth und Betrübniss der Seele.

Die ehemalige Vorderseite dieses Altargemäldes enthält grössere Figuren: eine Madonna mit dem Kinde, von Heiligen umgeben. Hier sieht man die Köpfe in den anmuthigsten Formen gezeichnet und zugleich, vornehmlich in den männlichen, eine sehr treue Nachahmung der Natur. In der Gewandung vermählt sich hier mit der byzantinischen Manier eine eigenthümliche Weichheit, welche bereits eine gewisse Hinneigung zu derjenigen Kunstweise verräth, die im Verlaufe des vierzehnten Jahrhunderts ziemlich allgemein wurde.

In der Sakristei des Domes von Siena befindet sich noch 2.
eine Reihe kleiner Tafeln, welche dem Duccio anzugehören scheinen; ebenso hat man verschiedene Bilder in der Samm- 3.
lung der Sieneser Akademie mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, unter denen vornehmlich ein grösseres Werk, dessen Hauptdarstellung die Anbetung der Hirten ist, zu solcher Auszeichnung berechtigt sein dürfte.

---

§. 17, 2. Nach v. Rumohr (It. Forsch. II, S. 11.) sind dies die Staffeln und Giebel jenes grossen Altargemäldes.

Drittes Buch.

Zweites Stadium der Entwickelung.

Meister des vierzehnten Jahrhunderts und ihre Nachfolger.

Vorbemerkung.

§. 18. Es ist bereits bemerkt worden, dass in den Werken des Duccio die Kunst ihrer Vollendung schon so nahe steht, dass nur ein geringer Zeitraum zur Erlernung des noch Mangelhaften nöthig zu sein scheint. Und doch sind sie noch durch zwei Jahrhunderte von der Blüthezeit der neueren Kunst getrennt, — eine zu auffallende Erscheinung, als dass derselben nicht besondere Verhältnisse zu Grunde liegen sollten. Suchen wir uns dieselben deutlich zu machen.

In den neuerwachten Kunstbestrebungen war es vornehmlich nur der Gegenstand, den charakteristisch zu erfassen, anschaulich darzustellen und soweit es möglich zu beleben, als Hauptaufgabe galt. Der Geist des schaffenden Künstlers war dem Gegenstande noch fast gänzlich hingegeben, und wenn wir ihn verschiedentlich — in jenen leidenschaftvollen Darstellungen — durchschimmern sahen, so war dies im Wesentlichen doch mehr durch jene eigenthümliche Spannung, in die ihn äussere Umstände versetzt hatten, bewirkt, als durch das innere Bedürfniss, sich selber in dem dargestellten Gegenstande auszusprechen.

Es scheint im ersten Augenblicke als ob eine solche Schei-

dung des Gegenstandes und der besonderen Auffassungsweise nicht zulässig sein dürfe; es scheint, dass hiedurch ein Zwiespalt hervorgerufen wird, welcher die harmonische Ruhe des Kunstwerkes zerstört. Dies ist in der That der Fall, aber der Zwiespalt entsteht nur, um eine neue, tiefere Vereinigung herbeizuführen.

Diese Scheidung und Vereinigung ist aufs Innigste im Wesen des Christenthums begründet. Das Christenthum erkennt in der Welt und ihren Erscheinungen keine selbständige Gültigkeit an: die Welt stellt es als losgerissen von dem göttlichen Geiste dar; aber, dieses Zustandes bewusst, habe sie zugleich das ewige Streben, zu ihm zurückzukehren. Der Künstler sollte diesen versöhnenden Bezug des Irdischen, Vorübergehenden auf das Geistige und Ewige aussprechen.

Schon in den ersten Kunstübungen der Christen war ein solcher Gegensatz herausgetreten, aber wir haben zugleich bemerkt, in wie äusserlicher Beziehung derselbe dort noch ausgesprochen war. In der weiteren Entwickelung einer eigentlich christlichen Kunst reichte eine willkührliche Symbolik nicht mehr aus: die Darstellung selbst sollte Symbol und Inhalt zugleich werden.

Hiebei nun kam es vor allen Dingen darauf an, dass der schaffende Künstler in seiner besonderen Individualität bestimmter hervortrete. Nur in dem inneren Bewusstsein konnte dieser Bezug der körperlichen Erscheinung auf den ewigen Geist klar werden; nur wo die besondere Darstellung das Ergebniss einer selbständigen Auffassungsweise war, konnte der geistige Inhalt mit Freiheit ausgesprochen werden.

So war das Ziel, welches die Vollendung der Kunst bezeichnen sollte, wiederum weit hinausgerückt und erst nach mannigfachen Entwickelungsmomenten zu erreichen. So war es zunächst nöthig, dass eine subjektive Richtung in vollkommener Einseitigkeit sich geltend mache, dass zuerst die Scheidung scharf ausgesprochen werde, ehe man zu einer Vereinigung der Gegensätze hinarbeiten konnte. Und in der That zeigt sich auch diese neu beginnende subjektive Rich-

ung so entschieden vorherrschend, in einzelnen Beziehungen so ausschliesslich, dass sie Manches von den bisher erworbenen Gütern unberücksichtigt liess und von dem Vorwurf, gewisse Rückschritte veranlasst zu haben, nicht freizusprechen sein würde, wenn ein solcher, unter den obwaltenden Verhältnissen, nicht dieselbe Einseitigkeit zeigte. — Es steht diese Anschauungsweise übrigens im entschiedensten Bezuge zu allen übrigen Richtungen jener Zeit, in welcher das sogenannte romantische Princip sich zu seiner höchsten Entwickelung hervorbildete. Kunst und Poesie, Mönchswesen und Ritterthum, Heiligendienst und Minnedienst, — alle Erscheinungen des Lebens tragen dasselbe Gepräge und bilden in ihrem Einklange ein wundersames, eigenthümliches Ganze.

§. 19. Wir betrachten nunmehr die zunächst folgende Periode der neueren Kunst, in welcher die subjektive Auffassungsweise vorherrschte. Toskana, derjenige Landstrich Italiens, dem schon die grössten Namen der vorigen Periode angehört hatten, behauptet auch jetzt den vornehmsten Platz in der Entwickelung dieser neuen Kunstperiode.

Zwei Hauptrichtungen sind in derselben zu unterscheiden: sie bezeichnen die beiden Gegensätze, welche überall in der subjektiven Auffassungsweise vorkommen müssen. In der einen ist der Geist, in der andern das Gemüth vorherrschend thätig; jene sucht die Ahnungen oder Anschauungen vom Unendlichen in der sinnlichen Erscheinung niederzulegen, diese hat umgekehrt die Absicht, den Gegenständen der Körperwelt durch ein heiligeres Gefühl eine höhere Weihe zu geben*); jene ist gewissermassen der didaktischen Poesie zu vergleichen und bildet mehr oder minder in allegorischen Beziehungen — bald grübelnd und nüchtern, bald tiefsinnig und phantastisch —, diese ist durchweg lyrisch und giebt ihren Gebilden den vorwaltenden Ausdruck einer besonderen Seelenstimmung. Die

*) Vergl. A. W. Schlegel: Ueber dramatische Kunst und Litteratur. I, S. 25.

erste Richtung wird vornehmlich von den florentinischen Künstlern, die zweite von den Sienesern befolgt.

Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass das bisher Gesagte in seiner vollkommenen Entschiedenheit nur in einzelnen Fällen zur Erscheinung kommen konnte, dass dasselbe mannigfach durch äussere Verhältnisse modificirt werden und dass namentlich auch ein gegenseitiger Einfluss der beiden letztgenannten Richtungen auf einander stattfinden musste.

Erster Abschnitt.

Toskanische Schulen. — Giotto und seine Nachfolger.

§. 20. An der Spitze jener vorzugsweis didaktischen 1.
oder allegorischen Richtung steht Giotto, der Sohn des Bondone, der im J. 1276 zu Vespignano, in der Nähe von Florenz, geboren und 1336 zu Florenz gestorben ist. Es wird erzählt, wie Giotto von Hause aus ein armer Hirtenknabe gewesen sei; wie Cimabue ihn angetroffen, als er ein Schaaf auf einer Steinplatte zeichnete, wie er ihn mit sich genommen und in der Malerei unterrichtet habe. Seine Zeitgenossen sind seines Ruhmes voll; der grösste unter diesen, Dante, berichtet über ihn in seiner göttlichen Komödie:

Im Reich der Kunst hat Cimabue geglaubt,
Herrscher zu bleiben; jetzt ist Giotto kommen,
Und jenem ist der Ruhm fortan geraubt.*)

Seine Wirksamkeit erstreckte sich nicht bloss auf Florenz oder die nächstbenachbarten Orte von Toskana. Ganz Italien, von Padua und Verona bis Gaeta und Neapel, verdankt ihm die mannigfaltigsten Kunstgebilde und Anregungen; selbst nach Avignon folgte er dem Pabste Clemens V., und soll dort und in andren Städten Frankreichs Vieles gemalt haben. Päbste

---

*) *Purgatorio, XI,* 94:
Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo ed ora ha Giotto il grido
Sicchè la fama di colui oscura.

und Fürsten, Städte und angesehene Klöster wetteiferten, ihm ehrenvolle Aufträge zu geben und waren stolz auf den Besitz seiner Werke. Zugleich war Giotto nicht allein Maler; auch in der Geschichte der Baukunst wird sein Name mit Ehren genannt, indem der Entwurf des schönen gothischen Glockenthurmes neben dem Florenzer Dom von ihm herrührt und der Bau von ihm gegründet und geleitet ward; ebenso hat er sich auch mit glücklichem Erfolge in der Bildhauerkunst versucht, indem nicht nur die Zeichnungen zu dem grössten Theil der Sculpturen, welche den Thurm schmücken, sondern auch mehrere dieser Sculpturen selbst von seiner Hand gefertigt sind.

Was die Werke des Giotto anbetrifft, von denen freilich ein grosser Theil untergegangen und von dem Vorhandenen nur sehr Geringfügiges durch Unterschrift als ächt beglaubigt ist, so wenden wir uns zunächst zu denjenigen, welche zur Entfaltung jener eigenthümlichen Anschauungsweise Gelegenheit boten. Hier ist vornehmlich das Verhältniss zu berücksichtigen, in welchem das grosse Gedicht Dante's zu den Kunstbestrebungen der Zeit stand, sofern sich in diesem jene allegorische Anschauungsweise in ihren grossartigsten Zügen ausgesprochen findet und der Beifall, womit dasselbe aufgenommen und verbreitet wurde, zur immer weiteren Nahrung jener Richtung dienen musste. Ja es fehlt nicht an einzelnen Kunstwerken dieser Periode, deren Gegenstand unmittelbar aus dem Dichter geschöpft ist.

2. Zu den letzteren gehört eins der vorzüglichsten Werke Giotto's, welches sich in S. Francesco zu Assisi, in der Unterkirche, über dem Grabe des heil. Franciscus befindet. Hier stellte er, in den Dreieckfeldern des Kreuzgewölbes, die drei Gelübde des Franciskanerordens und die Verklärung des heil. Franciscus dar. Das erste von den Gelübden ist das der „Armuth", in dessen Darstellung Giotto entschieden der Allegorie

§. 20, 2. Nähere Beschreibung von W. im Tüb. Kunstblatt 1821, No. 44 und 45. — Umrisse bei *Fea: Descrizione della basilica di S. Francesco d'Assisi.*

des Dichters gefolgt ist. Im eilften Gesange des Paradieses, v. 58 ff., sagt dieser nemlich vom heil. Franciscus also*):

Denn mit dem Vater stritt er, jung an Jahren,
Für eine Frau, vor der der Freuden Thor
Die Menschen fest, wie vor dem Tod, verwahren,
Bis vor dem geistlichen Gericht und vor
Dem Vater sie zur Gattin er sich wählte**)
Und täglich lieber hielt, was er beschwor.
Sie, dess beraubt, der sich ihr erst vermählte***),
Blieb ganz verschmäht mehr als eilfhundert Jahr,
Da, bis zu diesem, ihr der Freier fehlte.
. . . .
Allein nicht mehr in Räthseln red' ich fort;
Franciscus und die Armuth sieh in ihnen,
Die dir geschildert hat mein breites Wort.
Der Gatten Eintracht, ihre frohen Mienen
Und Lieb' und Wunder, und der süsse Blick
Erweckten heil'gen Sinn, wo sie erschienen. U. s. w.

Dieselbe Allegorie findet sich in seiner bildlichen Darstellung, nur reicher ausgeschmückt. Die Armuth erscheint als ein Weib, welches durch Christus mit dem heil. Franciscus vermählt wird. Sie steht in Dornen, zwei Buben im Vorgrunde verspotten sie; zu beiden Seiten stehen Gruppen von Engeln als Zeugen der heiligen Handlung. Zur Linken wird durch einen Engel ein Jüngling herbeigeführt, welcher (dem Beispiele des Heiligen folgend) einem Armen sein Gewand reicht. Zur Rechten stehen Reiche und Vornehme, welche ebenfalls durch einen Engel eingeladen werden, sich aber trotzig abwenden. — Die andren Darstellungen sind, wie es scheint, eigene Erfindungen. Die „Keuschheit" ist eine Jung-

*) Uebersetzung von K. Streckfuss.

**) Franciscus legte vor dem Bischof von Assisi und seinem Capitel, in Gegenwart seines widerwilligen Vaters, das Gelübde der Armuth ab.

***) Christi.

frau, die in einer festen, von Mauern und Zinnen umgebenen Burg sitzt und von Engeln verehrt wird. Im Vorgrunde wird ein Mensch von Engeln gebadet und getauft; Reinheit und Stärke begrüssen ihn; Schaaren gepanzerter Krieger stehen zur Vertheidigung der Burg umher; auf der einen Seite werden Laien und Geistliche durch den heil. Franciscus herangeführt, auf der andern die irdische Liebe und die Unreinigkeit durch die Busse, die ein Anachoretengewand trägt, verjagt. — Die Darstellung des „Gehorsams" ist minder klar und verliert sich bereits in eine willkührliche Symbolik. — In der vierten Darstellung sieht man den heil. Franciscus im goldgewebten Diakonuskleide*) auf einem reichen Throne sitzend, Kreuz- und Ordensregel in seinen Händen. Zu seinen Seiten zahlreiche Engelschaaren, welche mit Gesang und Musik den Preis des Heiligen verkünden. Eine Sage schreibt Dante, mit dem der Maler befreundet war, die Erfindung dieser sämmtlichen Gemälde zu; ja, sie lässt ihn aus jener Welt herabsteigen, um dem Künstler im Traume die Gedanken zu diesen Werken einzuflössen.

3. Zu Florenz malte Giotto, im Saale des Podestà, die Gemeine in der Gestalt eines Richters, sitzend, mit dem Scepter in der Hand, über dem Haupte eine gleichwägende Wage und zu seinen Seiten die Tugenden der Stärke, Klugheit, Gerechtigkeit und Mässigung.

4. Für die ältere Peterskirche von Rom fertigte Giotto das berühmte Mosaik der Navicella, dem ebenfalls ein allegorischer Sinn zu Grunde liegt. Es stellt ein Schiff auf bewegtem Meere mit den Jüngern des Herrn dar, gegen welches die Winde, menschlich personificirt, anstürmen; oben erscheinen die Väter des alten Bundes und sprechen Trost zu. Nach altchristlicher Weise bedeutet es die Kirche. Vorn, zur Rechten steht Christus, der Hort der Kirche, in fester Stellung, indem er den Petrus aus den Wellen emporzieht. Gegenüber

---

*) Er war Diakonus geblieben und hatte aus Demuth nie die Priesterweihe empfangen.

sitzt ein Fischer in ruhiger Erwartung, die Hoffnung der Gläubigen bezeichnend. Das Mosaik hat mehrfach seine Stelle verändert und ist dabei verschiedenen Restaurationen unterworfen gewesen, so dass fast nur noch die Composition als Giotto's Werk zu betrachten ist. Es schmückt die Vorhalle der gegenwärtigen Peterskirche.

Zu Neapel, in dem Kirchlein der Incoronata, malte Giotto 5.
die sieben Sakramente. In diesen Gemälden tritt das eigentlich allegorische Element, welches die Verbindung zwischen Darstellung und Inhalt im Wesentlichen immer nur durch äussere Verstandesthätigkeit zu Wege bringt, nicht mehr hervor; sie stellen wirkliche Situationen des Lebens dar, in deren Verbindung jedoch wiederum ein tieferer Gedanke ausgesprochen ist. Denn indem sie das gesammte Leben des Menschen in seinen freudenreichsten und schmerzvollsten Momenten zusammenfassen, zeigen sie zugleich den steten Bezug desselben auf ein höheres gnadenreiches Wesen und diejenigen Mittel, welche die Kirche dem Menschen zur Weihe des irdischen Daseins und zur Reinigung von der Sünde gegeben hat. Diese Darstellungen füllen einen der quadratischen Räume des gothischen Gewölbes aus. Je zwei sind in einem der vier Dreieckfelder desselben angebracht; in dem letzten ist als achtes Gemälde eine allegorische Darstellung der Kirche hinzugefügt. Wir werden auf diese Gemälde, die zum grössten Theil sehr wohl erhalten sind, wiederum zurückkommen. (S. n. 15).

Zu der letztgenannten Richtung gehören auch die zahl- 6.
reichen Reliefs und Statuen, welche Giotto für die unteren drei Abtheilungen des von ihm erbauten Glockenthurmes zu Florenz angeordnet hat. Auch diese Werke bilden einen grossen, mit tiefer Weisheit erfundenen Cyklus, indem sie die Entwickelungsgeschichte der menschlichen Bildung darstellen. — Ein Zusammenhang ähnlicher Art ging auch durch den ge-

---

§. 20, 5. Ausführlicheres über diese Malereien, hat der Verfasser in der von ihm redigirten Zeitschrift Museum, 1835, n. 43 u. 44. berichtet.

§. 20, 6. E. Förster's Beiträge, S. 155 ff.; 152.

sammten bildnerischen Schmuck, mit welchem Giotto die Façade des Florenzer Domes versehen hatte, der jedoch durch die aufgeklärte Barbarei späterer Jahrhunderte vernichtet worden ist.

Von den eigentlich historischen Darstellungen, deren Ausführung dem Giotto zugeschrieben wurde, hat sich sehr Weniges erhalten; ein grosser Theil derselben ist neuerlich
7. als die Arbeit andrer Hände bezeichnet worden. Die vorzüglichsten und ächtesten Darstellungen dieser Art finden sich auf einer Reihe kleiner Tafeln, welche ehemals die Schränke in der Sakristei von S. Croce zu Florenz schmückten. Sie stellen das Leben Christi und das des heiligen Franciscus dar, — die Momente des letzteren in Bezug auf die besonderen Momente des ersteren —, eine Gegenüberstellung, welche durch die begeisterte Verehrung des heil. Franciscus in jener Zeit (man fand in ihm den zweiten Engel der Offenbarung) erklärlich wird. So liegt selbst hier den historischen Darstellungen wiederum ein besonderer Bezug zu Grunde, welcher auch in ihnen die dem Künstler eigenthümliche Hauptrichtung zeigt. Es waren im Ganzen 26 Tafeln; nur 20 derselben befinden sich gegenwärtig in der Sammlung der florentinischen Akademie; zwei minder bedeutende sind im Museum zu Berlin.

Wir geben die einzelnen dargestellten Momente in ihrer Gegenüberstellung; die gegenseitigen Bezüge sind freilich nicht alle gleichmässig in die Augen fallend.

Das Leben Christi.

1. Besuch der Maria bei der Elisabeth.
2. Die Geburt Christi.
3. Die Anbetung der Könige.
4. Die Beschneidung.
5. Der Streit mit den Schriftgelehrten.
6. Die Taufe Christi.
7. Die Verklärung.

---

§. 20, 7. Kubbeil, Studien nach altflorentinischen Meistern, T. V—X. — Riepenhausen, Gesch. der Malerei, II, T. 3—8.

8. Das Abendmahl.
9. Die Kreuzigung.
10. Die Auferstehung.
11. Christi Erscheinung vor den Marien.
12. Thomas, der Christi Wunden berührt.
13. Die Ausgiessung des heil. Geistes.

Das Leben des heil. Franciscus.

1. Franciscus, der sich, in Gegenwart des Bischofs, entkleidet und seinem Vater die Kleider zurückgiebt.
2. Das Christkind, welches dem Heiligen in der Weihnacht erscheint.
3. Fr. hält das stürzende Gebäude des Lateran (nach einem Traume des Pabstes).
4. Fr. kniend vor dem Pabst, dem er seine Ordens-Regel überreicht.
5. Fr. vertheidigt die Regel.
6. Fr. vor dem Sultan predigend.
7. Fr. von einem feurigen Wagen emporgetragen.
8. Fr. empfängt die Wundenmale.
9. Die Auferweckung eines Todten durch Hülfe des Heiligen.
10. Fr. erscheint den versammelten Brüdern.
11. Aehnliche Darstellung, wo jedoch die Mönche entsetzt zur Erde gestürzt sind.
12. Ein Frommer, der an dem auf dem Katafalk ausgestellten Körper des Heiligen die Wundenmale untersucht.
13. Einer von des Heiligen Gefährten der sich, als ein anderer Judas, erhenkt.

Nächst diesen kleinen Bildern sind die Wandmalereien in der Kirche SS. Annunziata dell' Arena zu Padua zu erwähnen, bei denen es, bei vorwaltender Absicht, biblisch historische Momente darzustellen, gleichwohl ebenfalls nicht an allegorischen Beziehungen fehlt. Diese Werke füllen den ganzen in- 8.

---

§. 20, s. Tüb. Kunstblatt, 1826, No. 69.

neren Raum einer Kapelle aus. Sie enthalten die Darstellung des Lebens Christi, Mariens und Josephs, in etwa 50 in chronologischer Ordnung angereihten Quadraten, die äusserst geschmackvoll eingerahmt sind. Der Grund des einfachen Bogengewölbes ist blau und mit goldenen Sternen besäet; auch ist die Decke mit Köpfen der Propheten, Evangelisten und Heiligen geziert. Die unterste Reihe der zwei Seitenwände ist mit allegorischen Figuren, Grau in Grau, abgeschlossen. Die grosse Wand über dem Portale ist mit einer Darstellung des jüngsten Gerichtes ausgefüllt. Leider sind diese grossartigen Werke mannigfach durch eine neuere Uebermalung entstellt worden.

Von den Malereien an dem unteren Theil der Wände in
9. der Oberkirche S. Francesco zu Assisi, welche, wie bereits erwähnt, das Leben des heil. Franciscus darstellen, werden einige (von der Scene an, wo Franz bei dem Hauptmann von Celano speist, bis zur Ueberführung seines Leichnams nach Assisi) dem Giotto nicht ohne Wahrscheinlichkeit zugeschrieben, wenngleich diese Annahme bereits bedeutenden Wider-
10. spruch erfahren hat. — Im Refectorium von S. Croce zu Florenz befindet sich auf der einen Wand ein grosses Abendmahl, wie dergleichen häufig in diesen Speisesälen dargestellt wurde, um den versammelten Mönchen stets als heiligstes Liebesmahl vor Augen zu stehen. Es ist ein feierliches grossartiges Werk und hat bis auf die neueste Zeit für Giotto gegolten, gegenwärtig wird die Wahrheit dieser Annahme bestritten. — Auf die Geschichten des Hiob, die Giotto im Campo Santo zu Pisa gemalt haben soll, die aber bestimmt einem späteren Meister angehören, werden wir später zurückkommen. (§. 25, 16.)

---

§. 20, 9. Tüb. Kunstbl. 1827, n. 42. — Zwei Umrisse bei Riepenhausen, Gesch. d. Malerei II, 11 und 12.

§. 20, 10. v. Rumohr It. F. II, S. 70. (Dagegen: F. Förster im Berliner Museum, 1833, n. 15, S. 117); und: E. Förster, Beiträge etc. S. 137. Anm. — Gestochen ist das Abendmahl von Lasinio und von Ruscheweyh.

Minder bedeutend, als die oben angeführten Werke sind die wenigen vorhandenen Altartafeln Giotto's, obgleich gerade zwei von diesen Stücken mit dem Namen des Meisters bezeichnet sind. Das eine ist eine Krönung der Maria, wo 11.
auf den Seitentafeln Heilige und musicirende Engel dargestellt sind, in S. Croce zu Florenz (Kapelle Baroncelli oder Giugni). Das andre eine Madonna, mit Heiligen und Engeln auf den 12.
Seitentafeln, aus der Kirche S. Maria degli Angeli bei Bologna stammend. Das Mittelbild dieses Werkes, welches die Unterschrift trägt, befindet sich in der Gallerie der Brera zu Mailand, die Seitentafeln in der Pinakothek zu Bologna. 13.

Wenden wir uns nunmehr zu der besonderen Weise, wie 14.
die angegebenen Darstellungen ausgeführt sind, so bemerken wir zunächst, dass der Styl der byzantinischen Kunst hier entschieden verlassen ist. Es tritt eine eigenthümliche Weichheit der Bewegungen hervor, die im Einzelnen sogar bis zu übertriebener Zierlichkeit durchgeführt ist, und die sich vornehmlich in den weichen und langgezogenen Falten der Gewandung ankündigt. Diese Eigenthümlichkeit ist charakteristisch für die gesammte Periode, deren eine Richtung wir zuerst in Giotto repräsentirt sehen; sie kehrt durchweg (nur modificirt nach den Eigenthümlichkeiten hervorstechender Meister) in typischer Weise wieder. Und wie in den gemessenen Formen einer in strengem Styl behandelten Gewandung überall ein architektonisches Gesetz sichtbar wird, so dürfen wir besonders den genannten Typus in nächste Verbindung mit der gothischen Architektur bringen, deren Charakter derselbe durchaus entspricht und mit welcher er gleichzeitig auftritt und verschwindet. Auch in den Köpfen seiner dargestellten Personen zeigt Giotto häufig eine typisch wiederkehrende Bildungsweise, die in vielen Fällen sogar nicht sonderlich schön erscheint:

---

§. 20, 11. Umrisse bei d'Agincourt, *Peint. pl.* 114, *n.* 4. 5. — E. Förster, Beiträge, Bl. IV.

§. 20, 12. *Catalogo dei quadri, che si conservano nella Pinacoteca della P. Accademia delle belle arti in Bologna, p.* 80.

die Augen sind insgemein scharf geschlitzt und stehen nur in geringem Zwischenraume von einander. Ueberhaupt war es ihm im Ganzen weniger um Schönheit, als, zur Verständlichung seiner neu erfundenen Darstellungen, deren Bedeutung durch keine ältere Ueberlieferung gegeben war, um Charakteristik zu thun. Doch sieht man im Einzelnen auf seinen Gemälden gar anmuthige Köpfe, und das Ganze ist stets in schönen Verhältnissen, wo es nöthig war auch in einer eigenthümlich feierlichen, einfach melodiösen Weise geordnet. Die Ausführung im Detail ist freilich durchweg meist flüchtig und mehr andeutungsweise; es konnte auch diese seinen besonderen künstlerischen Absichten minder nahe liegen. Das Bindemittel, dessen er sich zum Farbenauftrage bediente, ist flüssiger und minder zähe als das bisher gebrauchte und gestattete der Hand eine grössere Leichtigkeit; auch hat dasselbe wenig nachgedunkelt.

15. Vorherrschend ist in seinen Darstellungen, wie erwähnt, die Charakteristik, und er hat dieselbe mit so glücklichem Erfolge geübt, dass seine Zeitgenossen wohl gerade durch diesen Umstand von der bisher ungekannten Lebendigkeit seiner Darstellungen überrascht wurden. Das bedeutendste Beispiel für dieses Element seiner Kunst sind die genannten Darstellungen der Sakramente in der Incoronata zu Neapel. Hier sieht man nicht blos Köpfe, die mit grösster Wahrheit dem Leben nachgebildet sind, sondern zugleich eine so naive Auffassung der besonderen Situationen, dass dieselben in ihrer vollen Bestimmtheit dem Beschauer vor Augen gerückt werden. Wir geben die Beschreibung einiger von diesen Darstellungen, die für die Kunstweise Giotto's bezeichnend sind.

Die Beichte. Reiche Architektur im florentinisch gothischen Style, zum Theil geöffnet. Der Priester sitzt im Beichtstuhl, mit ernster, sehr ausdrucksvoller Geberde horchend; vor ihm kniet ein Weib, welches mit betrübter Miene beichtet. Ausserhalb der Kirche, rechts, sieht man drei Büssende, die in gemessenen Schritten die Kirche verlassen. Sie tragen das Haupt in sckwarze Kapuzen verhüllt; Arme, Beine und

Rücken sind nackt. Sie schwingen Geisseln auf ihren Rücken; dem vordersten fliesst das Blut herab. Oben, in der Ecke, erblickt man entfliehende Teufelgestalten.

Die Priesterweihe. Offene byzantinische Kirchen-Architektur. In dem Gewölbe einer Tribune ist eine Mosaik-Darstellung angebracht: Christus, der zwei Jünger zu sich ruft,— offenbar absichtlich, als Vorbild der heiligen Handlung. In der Kirche sitzt der Pabst unter einem Baldachine, mehrere ornirte Geistliche zu seinen Seiten. Er fasst mit seinen Händen die des jungen, schüchternen Priesters, welcher geweiht werden soll und hinter welchem andre Geistliche und mehrere Chorknaben stehen. Den Vorgrund bildet ein Chor von zehn Sängern, die vor einem Pulte stehend singen. Die nachlässige Sängerstellung, die Anstrengung beim Singen, die Vortragweise der verschiedenen Stimmen, alles dies ist in der Gruppe aufs Glücklichste und in liebenswürdigster Naivetät dargestellt. Links oben schwebt ein Engel.

Die Ehe. Ein reich ornamentirter Teppich im Hintergrunde, darüber kleine Amorinenstatuen, welche goldene Guirlanden tragen. Vor dem Teppich, in der Mitte, steht ein fürstliches Paar; der Bräutigam ist im Begriffe, der Braut den Ring anzustecken; ein Priester hinter ihnen nähert ihre Hände einander. Nach alter Ueberlieferung sind dies die Portraits der Stifter der Kirche, der Königin Johanna I. und des Ludwig von Tarent; er hat etwas Wendisches in seiner Physiognomie und einen rothen Spitzbart, — sie ein äusserst zartes feines Gesicht mit blonden Flechten. Hinter der Königin steht ein Gefolge reizender Frauen, die sich durch die Anmuth ihrer Köpfe und die zierliche Naivetät ihrer Haltungen auszeichnen. Hinter dem Fürsten stehen mehrere Kapelläne u. a.; hinter diesen einige Posaunisten, die mit allerergötzlichster Gewalt in die Posaunen stossen. Das fürstliche Paar befindet sich unter einem Baldachin, dessen Stangen nach vorn von zwei Rittern gehalten werden, und über dem auf jeder Seite ein Engel schwebt. Im Vorgrunde, links, sieht man einen Geiger, der das Haupt gar sinnig auf die Geige senkt, und

einen lustigen Hautboisten. Daneben Ritter und Frauen, die mit zierlichen Bewegungen einen Reigentanz aufführen. U. a. m.

1. §. 21. Der bedeutendste unter den Schülern Giotto's war Taddeo Gaddi, Sohn des oben genannten Gaddo Gaddi. Er ward um das J. 1300 geboren und von Giotto über die Taufe gehalten; die Zeit seiner Blüthe fällt um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Auch bei diesem Künstler finden sich Beispiele, dass er die Hauptrichtung seines Meisters befolgt habe, wie er namentlich im Tribunal des alten Handelsgerichtes zu Florenz ein Bild der Wahrheit malte, welche der Lüge die Zunge ausschneidet, und daneben die sechs Männer, aus denen jenes Gericht bestand. Diese Darstellung (die nicht mehr vorhanden ist) scheint jedoch keinen sonderlich künstlerischen Sinn für jene, ohnehin schon schwierige allegorische
2. Auffassungsweise zu verrathen. — Bedeutender zeigt sich Taddeo in einem grossen Cyklus noch vorhandener, einfach historischer Gemälde, bei denen jener zweite Vorzug des Giotto — die naive und charakteristische Auffassung des Lebens betreffend — mit eigenthümlicher Schönheit und Reinheit durchgebildet ist. Es sind Darstellungen in Bezug auf das Leben der Maria, ausgeführt an zweien Wänden der Kapelle Baroncelli (gegenwärtig Giugni) in S. Croce zu Florenz; Malereien, in denen sich eine eigenthümlich zarte Phantasie ausspricht, welche einen, der Erbauung gewidmeten Gegenstand zur anmuthigsten Idylle umzugestalten weiss. So ist namentlich in dem Bilde, welches die Geburt der Maria darstellt, das Kosen der Frauen mit dem neugebornen Kinde, — in dem folgenden, wo Maria als Kind die Stufen des Tempels emporsteigt, die Schaar der Tempeljungfrauen, die ihr freudig durch die luftigen Säulenhallen entgegeneilen, in äusserst liebenswürdiger Weise dargestellt. Von wundersamem Eindruck ist eins der kleineren Gemälde an der Fensterwand. Hier sieht man

---

§. 21, 2. Sämmtliche Darstellungen (mit Ausnahme der beiden obersten an der Fensterwand — Verkündigung und Besuch der Maria —) sind von Lasinio in seiner Collektion nach alten Florentinern gestochen, T. XIV — XVII.

die drei Weisen des Morgenlandes auf der einsamen Bergeswacht, wo sie lange Jahre nach dem Sterne hinausgeschaut haben und wo ihnen jetzt der Stern und in dessen Strahlen das Christkind erscheint; anbetend sinken sie in die Kniee, indem der eine die Augen vor dem Glanze zu schirmen sucht, der andre das Haupt aufmerksam vorbeugt und emporweist, der dritte gläubig hingegeben die Hände über der Brust kreuzt. — Ausser diesen Wandgemälden sind verschiedene kleinere 3
zierlich ausgeführte Tafeln von der Hand des Taddeo vorhanden; mehrere in der Sammlung der Florentiner Akademie; ebenfalls mehrere im Museum von Berlin, unter denen sich 4
vornehmlich einige, die zusammen ein kleines Altarwerk ausmachen und mit dem Namen des Künstlers und dem J. 1334 bezeichnet sind, auszeichnen.

Jene eigenthümlich sinnige Weise, in welcher Taddeo das Leben der Maria dargestellt, musste zu mannigfacher Nachfolge anreizen. So sehen wir in einer Kapelle der Sakristei von 5.
S. Croce auf der einen Seitenwand dasselbe ganz in entsprechenden Abtheilungen ausgeführt und auf der gegenüberstehenden Wand die Geschichte der Maria Magdalena in ähnlicher Weise behandelt. Trefflich sind auch hier die Compositionen (in dem zweiten Cyklus vornehmlich der Besuch Christi bei Martha und Maria); aber die Ausführung zeigt nicht jene Feinheit des Gefühls, welche bei Taddeo so sehr anzieht; daher die frühere Annahme, welche diese Werke dem Taddeo selbst zuschrieb, nicht wohl gültig ist.

Aehnlich auch behandelte Angiolo Gaddi, der Sohn und Schüler des Taddeo, das Leben der Maria in einem gros- 6.
sen Cyklus von Wandgemälden, womit er die Kapelle des heiligen Gürtels in der Kathedrale von Prato ausschmückte. Hier nehmen diese Darstellungen wiederum nur die eine Wand ein; an der zweiten Wand fügte er die Himmelfahrt und die Krönung der Maria, an der dritten die Geschichte ihres heili-

§. 21, 5. Zwei Darstellungen (eine aus jedem Cyklus) in Kuhbeil's Studien, Bl. 27. und 28. — Vergl. v. Rumohr, It. F. II, S. 80.

gen Gürtels hinzu. Diese Malereien, sowie diejenigen, welche
7. Angiolo im Chore von S. Croce zu Florenz ausführte, (beides die erhaltensten von seinen Werken) haben etwas allgemeinhin Schlichtes und Tüchtiges im Style seiner Vorgänger, den sie jedoch nur in einer mehr handwerksmässigen Fortbildung wiederholen. Doch ist bei den letztgenannten Malereien wiederum zu bemerken, dass der Gegenstand, welchen sie behandeln, an bedeutsamen, der Allegorie nahekommenden Bezügen reich ist. Sie stellen nehmlich die Geschichte des heiligen Kreuzes dar; die einfache Angabe der Bilder auf der einen Seitenwand wird das Gesagte bestätigen. Zu oberst sieht man die Geschichte des Baumes der Erkenntniss; darunter, wie derselbe Baum als Brücke dient und die Königin von Saba, seine künftige Bedeutung ahnend, vor ihm kniet; dann, wie der Baum aus einem Sumpfe gezogen und als Kreuz zugerichtet wird; endlich, wie eine Todte durch das Kreuz, in Gegenwart der Kaiserin Helena, wieder erweckt wird. U. s. w.

§. 22. Aehnlich verhält sich ein andrer Künstler jener Zeit, G i o t t i n o (eigentlich Tommaso genannt), der jedoch strenger auf die Eigenthümlichkeiten in Giotto's Kunstübung einzugehen und dieselben mit Geist wiederzugeben wusste.
1. Ein Zeugniss hiervon geben die Wandgemälde, welche sich von ihm in S. Croce zu Florenz, in der Kapelle Bardi, erhalten haben und Wundergeschichten des heil. Silvester dar-
2. stellen; ebenso eine Krönung Mariä in der Unterkirche des heil. Franciscus zu Assisi. Giottino, der diesen Namen von seiner glücklichen Nachahmung Giotto's erhalten zu haben scheint, war der Sohn eines gewissen Stefano, eines Schülers des Giotto, der von der Kunstfertigkeit, womit er die Besonderheiten der natürlichen Erscheinung nachzuahmen verstand, den Beinamen des „Affen der Natur“ erhielt.

Noch manche Schüler und Nachahmer Giotto's werden erwähnt, die indess hier übergangen werden dürfen, indem ihre Thätigkeit nicht zur weiteren Förderung der Kunst gedient hat, wie auch von den eben angeführten keiner dem

Meister in der Grösse der Gedanken gleich kam. Nur des Mosaikarbeiters Pietro Cavallini möge noch vorübergehend 3.
gedacht werden, der dem Giotto bei der Ausführung der Navicella in Rom half und von dem dort (in der Altarnische von S. Maria in Trastevere, am unteren Theil, u. a.) noch einige musivische Darstellungen erhalten sind.

§. 23. Eigenthümlich steht unter diesen Künstlern Giovanni da Melano da, der, ein Schüler des Taddeo Gaddi, um das J. 1365 blühte. Seine Hauptwerke sind die Wand- 1.
malereien, die er in der Unter-Kirche S. Francesco zu Assisi, am Gewölbe des Querschiffes zur Rechten des heil. Grabes, ausführte und die wiederum das Leben der heil. Jungfrau darstellen; sodann ein Altarbild mit Heiligen in der Kirche Ognis- 2.
santi zu Florenz (auf einem verlassenen Seitenaltare des Querschiffes). Hier zeigt sich die Anmuth des Taddeo nicht nur um Vieles gefördert, sondern zugleich mit dem Ausdrucke einer so eigenthümlichen Milde und hingebenden Sehnsucht verschwistert, dass der Künstler im Wesentlichen vielleicht mehr zu jener zweiten Richtung der gegenwärtigen Periode zu rechnen sein dürfte.

§. 24. Die durch Giotto eröffnete Richtung zeigt sich in grossartigster Entfaltung in einigen andren, ebenfalls noch erhaltenen Werken, als deren Verfertiger zwar auch gewisse Schüler und Nachfolger Giotto's genannt werden, — eine Annahme, deren Unzulänglichkeit indess neuerdings nachgewiesen ist.

Das eine von diesen Werken bilden die Malereien, wel- 1.
che die Wände und Gewölbe des grossen Kapitelsaales (der sogenannten Kapelle der Spanier) bei S. Maria Novella zu Florenz bedecken. Die ganze Kapelle ist die Stiftung eines reichen Florentiner Bürgers, des Mico Guidalotti, zur Feier

---

§. 24, 1. Einzelne Gruppen aus den Darstellungen der spanischen Kapelle bei Kuhbeil, Studien etc. Bl. 15 — 17, 19, 20, 22 — 25. — Vergl. Mecatti: *Notizie stor. riguard. il Capitolo di S. Maria Novella p.* 9 *sqq.*, auszüglich bei Richa: *Notizie istor. delle chiese fiorentine, t. III, p.* 83 *sqq.* — v. Rumohr, It. F. II, S. 81, 97; E. Förster, Beiträge, S. 174.

des damals noch neuen und mit grosser Begeisterung aufgenommenen Frohnleichnamsfestes bestimmt. Im J. 1322 wurde die Kapelle gegründet und, sobald sie vollendet, mit den Gemälden geschmückt, deren Hauptinhalt die siegreiche Verherrlichung der katholischen Kirche bildet, sowie jenes Fest selbst zu gleichem Zwecke eingerichtet war.

2. Die Altarwand, den Fenstern gegenüber, stellt die Passion Christi dar, als diejenige Begebenheit, welche den eigentlichen Grund und Beginn der christlichen Kirche bildet, und deren stetes Gedächtniss das Frohnleichnamsfest feiert. Diese Darstellung ist über und zu den Seiten der kleinen, im Halbkreis überwölbten Altarnische angeordnet, und zwar auf eigenthümliche Weise, so dass nemlich die verschiedenen Momente der Passion nicht von einander gesondert sind. Zur Linken sieht man die Kreuztragung, welche sich um die Häuser von Jerusalem den Berg emporwindet; oben die Kreuzigung, wo auf der einen Seite die Gruppe der klagenden Frauen schön und grossartig dargestellt ist, auf der andern Seite durch Reiter auf das Volk eingehauen wird, welches hastig entflieht; darunter, zur Rechten der Nische, ist die Höllenfahrt Christi dargestellt. Das Dreieckfeld des Kreuzgewölbes über der Altarwand enthält die Auferstehung Christi; die beiden Engel, welche auf dem Sarge sitzen, sind schön und fast noch byzantinisch strenge gezeichnet, die drei Marien in feierlicher Bewegung. Das gegenüberstehende Dreieckfeld, über der Eingangswand, enthält die Himmelfahrt Christi.

3. Die Malereien der Eingangswand sind grösstentheils zerstört, indem die Fenster früher nicht geschlossen waren und den Zugang der Witterung gestatteten; sie stellten, nach Vasari, das Leben des heil. Dominicus dar. Zu erkennen ist hier nur noch u. a. eine Predigt des Heiligen, und an dem einen Fensterpfeiler die Erweckung eines gestorbenen Mädchens, welches sich mit wundersamer Geberde zu seiner Mutter wendet.

4. Das Gemälde, welches die linke Wand der Kapelle (vom Eingange aus gesehen) schmückt enthält eine allegorische

Darstellung der Weisheit der Kirche. In der Mitte des Bildes, nach oben zu, sieht man hier den heiligen Thomas von Aquino, welcher für den grössten Philosophen seiner Zeit gehalten wurde und namentlich für die Einrichtung des Frohnleichnamsfestes thätig gewesen ist. Er sitzt unter einem reichen gothischen Baldachine und hält ein Buch in der Hand, worauf die (lateinischen) Worte des Buches der Weisheit (VII, 7 u. 8) stehen: „Darum so bat ich, und ward mir Klugheit gegeben; ich rief, und mir kam der Geist der Weisheit. Und ich hielt sie theurer denn Königreiche und Fürstenthümer.“ Ueber ihm schweben Engel; zu seinen Seiten sind Bänke, auf deren jeder fünf Propheten und Evangelisten sitzen; zu seinen Füssen sitzen drei Männer mit Büchern, in kauernder Stellung gleich überwundenen Sklaven; es sind die vornehmsten Ketzer, Arius, Sabellius und Averrhoes. Auf dem unteren Theile des Bildes, vor einer langen durchlaufenden Wand, sieht man vierzehn allegorische weibliche Figuren, jede unter einem gothischen Baldachine sitzend, leichte, schlanke Gestalten mit edlen und anmuthigen Gesichtern. Sie bedeuten, von der Fensterwand anfangend: das weltliche Recht, das kanonische Recht; die spekulative Theologie, die praktische Theologie; die drei Kardinaltugenden: Glaube, Hoffnung, Liebe; die sieben freien Künste: die Arithmetik (mit den Tafeln der Rechenkunst), die Geometrie (mit Winkelmaass und Cirkel), die Astrologie (mit der Himmelskugel), die Musik (mit Klanginstrumenten), die Dialektik (mit einer Schlange unter dem Schleier), die Rhetorik und die Grammatik. Zu den Füssen einer jeden von diesen Figuren, eine Stufe niedriger, sitzt ein Mann, welcher gerade in der entsprechenden Wissenschaft oder Tugend einen berühmten Namen gewonnen hat. Das tiefe Nachdenken und die Begeisterung der Offenbarung ist in der ganzen Reihe dieser Männer sehr glücklich ausgedrückt und ihnen durchweg das eigenthümliche Gepräge einer grossartigen Ruhe gegeben. — Auf dem Dreieckfelde des Gewölbes ist über diesem Gemälde die Ausgiessung des heiligen

Geistes dargestellt, dessen Bezug auf das Hauptbild in den Worten des heil. Thomas ausgesprochen ist.

5. Wie auf dem genannten grossen Gemälde die Kirche in beschaulicher Ruhe dargestellt ist, so erscheint sie auf der gegenüberstehenden Wand, zur Rechten des Einganges, in ihrer nach aussen gerichteten Thätigkeit. Dies Bild ist sehr reich an Figuren und besteht aus einer bedeutenden Reihe verschiedener Gruppen. Auf der unteren Seite desselben, links, sieht man ein grosses kirchliches Gebäude in italienisch-gothischem Styl, ein Abbild des Domes von Florenz nach seiner ursprünglichen Anlage, welches hier als ein Sinnbild der geistigen Kirche gedacht werden muss. Davor sitzen Pabst und Kaiser, als oberste Schirmherren der Kirche, geistliche und weltliche Herren neben ihnen, sehr feierliche und würdige Gestalten. Zu den Seiten steht und kniet die gläubige Gemeine, die zum Theil aus berühmten Männern und Frauen der Zeit, zum Theil aus Armen und Gebrechlichen besteht; sie wird zugleich sinnbildlich als eine Heerde Schaafe dargestellt, welche vor den Füssen des Pabstes weidet und von zwei Hunden bewacht wird. Weiterhin, zur Rechten, sieht man den heiligen Dominicus predigend gegen die Ketzer, die Feinde der Kirche, und einige derselben bekehrend. Daneben sieht man wiederum die Heerde, wie sie von Wölfen angefallen und von den Hunden vertheidigt wird. Die Hunde sind sämmtlich schwarz und weiss gefleckt, um hiemit auf die Ordenstracht der Dominikaner (Domini Canes) hinzudeuten*), denen eine solche Vertheidigung der Kirche obliegt. Auf derselben Seite, weiter hinauf, sieht man die Freuden und Verirrungen der Welt, Reigentänze und dergleichen, sodann die Bekehrung und Busse der in irdischem Treiben befangenen Menschen. Ueber der Kirche ist das Thor, welches zum Himmel führt, dargestellt; Petrus öffnet dasselbe den Begnadigten und lässt sie in das Paradies

*) Auch berichtet die Legende, des heil. Dominicus Mutter habe vor dessen Geburt geträumt, dass sie einen solchen Hund zur Welt bringen würde.

eingehen, wo Christus in der Glorie und Engelchöre zu seinen Seiten sichtbar werden. Die Darstellung des ganzen, reichbewegten Gemäldes ist äusserst lebendig, die Costüme, wie es hier erfordert wurde, überall die der Zeit, und in den Köpfen vieler Personen eine nicht unglückliche individuelle Auffassung, wie uns denn viele Namen von Personen jener Zeit überliefert sind, deren Portraits auf dem Bilde enthalten sein sollen. — Das Gemälde auf dem darüber befindlichen Dreieckfelde des Gewölbes enthält das Schiff der Kirche auf stürmendem Meer, dieselbe Composition, welche Giotto in Mosaik an der Peterskirche zu Rom ausgeführt hatte.

Die Meister, denen man diese Malereien bisher zugeschrieben hatte, sind Taddeo Gaddi, von dem die Darstellungen an der Decke und die linke Seitenwand mit dem heil. Thomas von Aquino herrühren sollen, und der Sieneser Simone di Martino als Verfertiger des Uebrigen.

§. 25. Wir wenden uns nunmehr zu einem Orte, welcher für 1.
die Geschichte der Kunst im 14ten Jahrhunderte vor allen wichtig ist. Es ist dies der Campo Santo, der Friedhof von Pisa, ein Raum von ungefähr 400 Fuss Länge und 118 Breite, mit hohen Mauern umgeben, an deren innerer Seite eine breite, offene Bogenhalle umherläuft. An der (schmalen) Ostwand ist eine grössere Kapelle angebaut, zwei kleinere an der Nordseite, und diesen gegenüber, an der Südseite, sind die beiden Eingänge. Dieser Raum soll, um den Beginn des dreizehnten Jahrhunderts, durch Erde, welche man aus dem gelobten Lande herüber brachte, ausgefüllt worden sein; das Gebäude ward im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts durch Giovanni Pisano, den Sohn des oben erwähnten Nicola errichtet. Sämmtliche Wände, von oben bis unten, wurden sodann mit grossen Gemälden geschmückt. Die Kapelle auf der Ostseite wurde bereits um den Anfang des vierzehnten

---

§. 25. C. Lasinio: *Pitture a fresco del campo Santo di Pisa.* — Vergl. Rosini: *Descrizione delle pitture del campo s. di Pisa.*

Jahrhunderts ausgemalt; von diesen Arbeiten ist jedoch nichts erhalten.

2. Die ältesten der erhaltenen Malereien in der Halle des Campo Santo sind diejenigen, welche sich an der Ostwand, zur linken Seite, wenn man aus jener Kapelle tritt, befinden. Sie stellen die Passion Christi, seine Auferstehung, seine Erscheinung vor den Jüngern und Himmelfahrt dar, und sind, wie es scheint, noch vor der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ausgeführt. Durch die Darstellung der Passion geht ein eigener grossartig phantastischer Zug; die anderen sind ernster und feierlicher, besonders, wo Christus den Jüngern erscheint und diese seine Wundenmale berühren. In der Ausführung sind die Bilder roh und ausserdem übermalt. Man schreibt sie einem gewissen Buonamico Buffalmaco zu, dessen ganze Existenz jedoch zweifelhaft ist, indem seine Lebensbeschreibung bei Vasari nur ein Gewebe launiger Novellen bildet.

3. Bedeutender sind diejenigen grossen Gemälde, welche diesen Darstellungen zunächst an der Nordwand folgen. Sie gehören etwa der Mitte jenes Jahrhunderts an und sind das Werk eines tiefsinnigen, phantasiereichen Künstlers, dem es gelungen, seine Anschauung von Leben und Tod in einem Farbengedichte darzustellen, welches, der tiefsten Bedeutung voll, dennoch weder Symbole noch eigentlicher Allegorieen zum Ausdrucke der darin enthaltenen Gedanken bedarf, und in dieser unmittelbaren Verbindung zwischen Darstellung und Inhalt um so bedeutender wirkt. Der Geist dieses Künstlers steht in der That noch über Giotto, dessen Richtung er befolgt; er würde dem Dichter der göttlichen Komödie zu vergleichen sein, wenn der, freilich noch sehr untergeordnete Grad seiner technischen Ausbildung der Vollendung in Dante's Terzinen nicht zu fern stände. Andrea, der Sohn des florentinischen Bildhauers Cione, wird als der Verfertiger der in Rede stehenden Gemälde angegeben. Er blühte in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts und starb im J. 1389. Er war zugleich einer der vorzüglichsten Architekten und Bildhauer seiner Zeit und wird insgemein, mit seinem Beina-

men, Orgagna oder Orcagna (richtiger Arcagno, verstümmelt aus Arcagnolo) benannt.

Das erste von diesen Gemälden heisst „der Triumph des Todes.“ Zur Rechten sieht man hier eine festliche vornehme Gesellschaft von Herren und Damen, welche, wie es die Falken und Hunde anzudeuten scheinen, von der Jagd heimgekehrt ist. Sie sitzen unter Orangenbäumen und tragen Schmuck und üppige Gewande; prächtige Decken sind zu ihren Füssen gebreitet. Ein Troubadour und eine Sängerin ergötzen ihr Ohr mit schmeichelnden Klängen; Liebesgötter schweben über ihnen und schwingen ihre Fackeln. Alle Lust und Freude der Welt ist hier vereinigt. Da kömmt, zur Linken, eilenden Fluges der Tod herbei. Es ist ein grausiges Weib, mit wildflatterndem Haare, mit Klauen statt der Nägel, mit grossen Fledermausflügeln und unversehrbarem, drahtgeflochtenem Gewande. Sie schwingt eine Sense in der Hand, und ist im Begriff, die Freuden jener Gesellschaft niederzumähen. Dicht gedrängt liegt eine Schaar von Leichnamen zu ihren Füssen, welche man an ihren Insignien fast sämmtlich als einstige Machthaber der Welt erkennt, als Könige und Königinnen, Kardinäle und Bischöfe, Fürsten, Krieger u. s. w. Ihnen entsteigen ihre Seelen in Gestalt neugeborener Kinder, und Engel und Teufel sind da, welche sie in Empfang nehmen; die Seelen der Frommen falten anbetend die Hände, die der Verlorenen schrecken angstvoll zurück. Die Engel sind fast wie lustige Schmetterlinge anzuschauen, die Teufel gleichen bald reissenden Thieren, bald widrigem Gewürme. Sie kämpfen mit einander; zur Rechten, oben, schweben die Engel mit denen, welche sie gerettet, zum Himmel empor; die Teufel dagegen schleppen ihre Beute nach einem feuerspeienden Berge, welcher am oberen Theil der linken Seite sichtbar wird, und stürzen die Seelen in die Flammen hinab. Neben jenen Leichnamen ist eine Schaar von Bettlern und Krüppeln, welche mit ausgestreckten Armen den Tod um das Ende ihrer Leiden anflehen; aber er hört ihre Bitten nicht und ist bereits an ihnen vorüber geeilt. Eine Felswand scheidet diese Scene von ei-

ner andern, wo man eine zweite Jagdgesellschaft sieht, die einen Hohlweg des Gebirges herabgekommen ist; wiederum reich gekleidete Fürsten und Damen auf prächtig geschmückten Rossen, mit einem Gefolge von Jägern, mit Falken und Hunden. Ihr Weg hat sie zu drei offenen Sarkophagen geführt, welche zur äussersten Linken des Bildes nebeneinander stehen und in denen man drei Fürstenleichen in den verschiedenen Stadien der Verwesung, von ekelhaftem Gewürm umkrochen, erblickt. Daneben steht ein Mönch, ein Greis im höchsten Alter, von zwei Krücken gestützt und weist, gegen die Fürsten gewandt, auf dies bittere Memento Mori hinab. Diese sprechen, wie es scheint, fast gleichgültig über den Vorfall; einer von ihnen hält die Nase vor dem üblen Geruche zu. Nur die eine königliche Reiterin stützt ihr anmuthvolles Gesicht betrübt in die Hand und schaut tief ergriffen vor sich hin. Auf der Höhe des Berges, über dem Hohlwege, sieht man einige Eremiten, welche im Gegensatz gegen diejenigen, die den Freuden der Welt nachgehen, in einem beschaulichen, bedürfnisslosen Leben das höchste Ziel menschlichen Alters erreicht haben. Einer von ihnen melkt eine Hirschkuh, Eichkätzchen spielen um ihn her; ein andrer sitzt und liest; ein dritter schaut in das Thal hinab, wo die Leichen der Mächtigen vermodern. — Es wird uns überliefert, dass unter den in diesem Gemälde vorkommenden vornehmen Personen verschiedene Portraits von Zeitgenossen des Künstlers enthalten seien.

5. Die zweite grosse Darstellung ist das „Weltgericht“. In diesem Werke herrscht eine eigenthümlich symmetrische, fast architektonische Strenge der Composition, welche jedoch für den Gesammteindruck um so mächtiger wirkt und welche im Einzelnen gleichwohl noch Raum zu mannigfach geistreichen Motiven gelassen hat. Oben, in der Mitte, sitzen Christus und Maria in gesonderten Glorien. Er wendet sich links, nach der Seite der Verdammten, indem er seine Seitenwunde entblösst und den rechten Arm in drohender Geberde erhebt, eine Gestalt voll hohen, majestätischen Zornes. Maria zur

Rechten des weltenrichtenden Sohnes, ist das Bild der himmlischen Gnade; schüchtern und fast erschreckt über die Worte einer ewigen Verdammniss, wendet sie sich ab und zeigt in Gesicht und Geberde nur den Ausdruck heiligen Schmerzes um die Verlorenen. Zu Beider Seiten sitzen die Väter des alten Bundes, die Apostel und andere Heilige neben einander, strenge und feierlich würdige Gestalten. Ueber Christus und Maria schweben Engel mit den Instrumenten der Passion. Unter ihnen ist eine streng rhythmische Gruppe andrer Engel, welche die Todten aus ihren Gräbern rufen; zwei von diesen blasen die Posaunen; ein dritter hüllt sich zitternd vor dem ungeheuren Schauspiele in sein Gewand. Tiefer hinab ist die Erde, wo die Menschen aus den Gräbern auferstehen; gepanzerte Engel weisen die Erstandenen zur rechten und zur linken Seite. Hier sieht man, in der Mitte, den König Salomo der indem er sich erhebt, noch zweifelhaft ist, nach welcher Seite er sich wenden müsse; hier sieht man einen scheinheiligen Mönch, der durch einen Engel aus der Schaar der Gebenedeiten an den Haaren zurückgezogen wird, und einen Jüngling in weltlichen Kleidern, den ein andrer Engel von der Seite der Verdammten zu jenen hinüberführt. Die Seligen und die Verdammten erheben sich auf beiden Seiten des Gemäldes in gedrängten Schaaren übereinander; die Qualen der Verzweiflung sind in den Geberden der letzteren, die Flammen der Hölle stürmen auf sie ein und Teufel zerren bereits an ihren Gewanden. — Auch hier sollen, unter Seligen und Verdammten, mannigfache Portraits von Zeitgenossen enthalten sein, doch ist uns über die Einzelnen nichts Näheres berichtet. Jene Motive der Bewegung in den Gestalten Christi und der Maria sind nachmals von Michelangelo, in seinem berühmten Gemälde des Weltgerichts zu Rom, wiederum aufgenommen worden; aber er steht, trotz der Vollendung seiner Formen, beträchtlich gegen die hohe Würde des alten Meisters zurück. Auch die Anordnung der Patriarchen und Apostel hat späteren Meistern, namentlich dem Fra Bartolommeo und Raphael, zum Vorbilde gedient.

6. Die dritte Darstellung, welche sich unmittelbar der vorhergehenden anschliesst, ist die „Hölle." Dieses Bild soll nach einem Entwurfe des Andrea von seinem Bruder Bernardo ausgeführt sein, und in der That steht es auch in diesem Bezuge gegen die Vorigen zurück, sowie selbst die Composition, die die Phantasie ins Ungeheure zu gehen veranlasste, minder bedeutend ist. Die Hölle ist hier wie ein grosser Felskessel dargestellt, der sich in vier Abtheilungen über einander erhebt. Zwischendurch sitzt Satan, ein furchtbarer eisengepanzerter Riese, ein feuriger Ofen, aus dessen Leibe an verschiedenen Stellen Flammen hervorschlagen und darin Sünder verbrannt und zermalmt werden. Zu seinen Seiten, in den verschiedenen Abtheilungen, werden die Verdammten von Schlangen und Dämonen gepeinigt. Die ganze untere Hälfte des Bildes ist im sechzehnten Jahrhundert flau modern übermalt und verändert worden*).

Es ist neuerdings die Meinung aufgestellt worden, dass diese Werke nicht vom Orcagna herrührten, indem sie in der Ausführung nicht mit denjenigen übereinstimmen, die von ihm
7. in Florenz erhalten sind**). Hier sieht man, in der Kapelle Strozzi in S. Maria Novella, eine Altartafel, welche mit seinem Namen und der Jahrzahl 1357 bezeichnet ist, einen thronenden Christus und Heilige zu seinen Seiten darstellend, einfache feierliche Gestalten mit ausdrucksvollen Gesichtern. Eben diese Kapelle ist von Andrea und seinem Bruder ganz mit Wandmalereien geschmückt, deren Charakter entschieden mit jenem Altarbilde übereinstimmt. Diese Malereien sind ähnlichen Inhalts wie die letzterwähnten Darstellungen zu Pisa. An der Fensterwand ist das jüngste Gericht, oben Christus und zu den Seiten des Fensters die Chöre der Heiligen, und darunter die Seligen und Verdammten. An der Wand zur Rechten das Paradies, eine Darstellung von sehr strenger und

*) Im unversehrten Zustande sieht man die Composition auf einem alten Kupferstiche bei Morrona, *Pisa illustrata.*

**) E. Förster, Beiträge, S. 109.

grandioser Anordnung, ähnlich dem Weltgericht in Pisa. Zuoberst, auf gothischem Throne, sitzen Christus und Maria; darunter schweben musicirende Engel in der Luft; auf beiden Seiten unendliche Reihen von Heiligen übereinander und zwischen diesen, auf dem unteren Theil, die Gestalten von Seligen, welche in den Himmel aufgenommen werden. Es ist in all diesen Gestalten etwas ungemein Edles, Klares und Heiteres, ebenso die Köpfe fast durchgehend höchst anmuthig, schön und voll Gefühl; die Technik der Malerei zeigt das Bestreben einer möglichsten Vollendung. Vielleicht sind diese Werke und die geistesverwandten in Pisa doch von derselben Hand, und nur letztere, die freier und zugleich roher ausgeführt sind, aus einer früheren Zeit des Meisters. — Die dem Paradiese gegenüberstehende Wand der Kapelle Strozzi enthält eine Darstellung der Hölle, welche wiederum dem Bernardo zugeschrieben wird; dies ist eine gänzlich unkünstlerische Arbeit, nichts als eine Landkarte, welche die Eintheilung, die Dante der Hölle giebt, mit Aengstlichkeit befolgt*).

Unter den Wandmalereien Orcagna's, die nicht mehr vor- 8.
handen sind, werden vornehmlich einige erwähnt, die er in S. Croce zu Florenz ausgeführt haben soll und die im Wesentlichen aus einer Wiederholung der drei Darstellungen im Campo Santo bestanden.

Neben jener Darstellung der Hölle im Campo Santo zu Pisa soll Orcagna die Absicht gehabt haben, als Schluss des ganzen Cyklus noch das Paradies (vielleicht ähnlich wie in Florenz) zu malen. Diese Arbeit kam jedoch nicht zur Ausführung und statt dessen wurde von andrer Hand „das Leben 9.
der Einsiedler in der thebaischen Wüste“ dargestellt, welches Bild gewissermaassen als eine Fortsetzung jener Scene der Einsiedler in dem Triumphe des Todes zu betrachten ist. Vasari nennt als den Verfertiger desselben den Sieneser Pietro Laurati, was eine Verwechselung mit Pietro Laurentii (di Lorenzo) zu sein scheint. — Es ist ein reiches, aus einer Menge

*) Umriss bei d'Agincourt, *Peint. pl.* 119.

von einzelnen Gruppen bestehendes Gemälde, in welchem das stille, der erbaulichen Betrachtung gewidmete Leben aufs Mannigfaltigste dargestellt ist. Vorn fliesst der Nil, an dessen Ufer sich eine Menge von Einsiedlern befinden, die noch irdischen Beschäftigungen obliegen, indem sie Fische fangen, Holz fällen, Waaren zur Stadt führen u. s. w. Weiter hinauf, ins Gebirg empor, wo die Einsiedler in Höhlen und Kapellen wohnen, wird es immer entfremdeter vom Treiben der Welt. Aber der Versucher folgt dem Geiste des Menschen auch in die Wüste; in mannigfachen Gestalten, bald schreckhaft, bald verführerisch, sucht er die Frommen ihrer heiligen Beschäftigung abwendig zu machen; in seiner bekannten drachenartigen Uniform sieht man ihn nur an ein Paar Stellen, zumeist ist er vermummt: als disputirender Philosoph, als verlockendes Weib u. dergl., immer jedoch an den Krallenfüssen zu erkennen. Das Ganze baut sich nach alterthümlicher Anordnung (wie Aehnliches namentlich in der byzantinischen Kunst gefunden wird) in mehreren Reihen übereinander empor und die obersten, somit die entferntesten Darstellungen sind von gleicher Grösse mit den unteren. An Gesammtwirkung, an Perspektive fehlt es dem Bilde somit allerdings, aber man empfindet deren Mangel nicht, da sie gar nicht in der Absicht des Künstlers lagen. Die einzelnen Darstellungen sind dagegen mit vieler Anmuth und Sinnigkeit durchgeführt worden.— Andre, beglaubigte Gemälde des Pietro di Lorenzo werden wir später kennen lernen.

Auf dieses Gemälde folgt die erste Eingangs-Thür zum Campo Santo. Zwischen dieser und der zweiten sind die Geschichten des heil. Ranierus, des Schutzpatrones von Pisa, und die Geschichten der Heiligen Ephesus und Potitus dargestellt. Jedes von diesen besteht aus sechs Feldern, von denen je drei die obere und die untere Hälfte der Wand ausfüllen.
10. Die drei oberen Gemälde aus der Geschichte des Ranierus

---

§. 25, 10. E. Förster, Beiträge, S. 111 f.

werden fälschlich dem schongenannten Simone di Martino von Siena zugeschrieben; sie sind das Werk eines minder begabten, aber handwerklich tüchtigen Meisters, der etwa zwischen 1360 und 70 malte. Die unteren drei Gemälde derselben Ge- 11.
schichte sind um das Jahr 1386 von Antonio Veneziano gemalt, welcher ungleich mehr Sinn für Schönheit und Klarheit der Formen zeigt als der Meister der ersten Hälfte.

Die Geschichten des Ephesus und Potitus (deren untere 12.
Hälfte fast ganz zerstört ist) sind von Spinello aus Arezzo gemalt, einem Künstler, der um den Schluss des vierzehnten Jahrhunderts thätig war. Seine Werke zeichnen sich in der Auffassung zumeist durch eine eigenthümliche, in einzelnen Fällen sogar grossartige Strenge und Leidenschaftlichkeit aus; sie verrathen ein bedeutendes Talent, sind in der Ausführung jedoch sehr ungleichartig, grösstentheils ungemein flüchtig, und nur wenige mit Geist und Gefühl vollendet. Im öffentlichen 13.
Palaste zu Siena, im Saal der Prioren, malte dieser Künstler die Geschichten des Zwiespaltes zwischen Kaiser Friedrich I. und dem Pabste Alexander III. bis zu der bekannten und bestrittenen Demüthigung des Kaisers, — ein Gegenstand, der offenbar nicht aus Interesse an diesen besonderen Personen, sondern um darin die Ansicht der Zeit über Kirche und Staat auszusprechen, gewählt war. In der Sakristei der Kirche S. 14.
Miniato bei Florenz, malte er die Geschichte des heil. Benedict, die besonders wohl erhalten ist, und wo in den Gewändern der weissgekleideten Mönche sein feierlich strenger Styl am bedeutendsten hervortritt. Der Sturz der bösen Engel, 15.
eine seiner schönsten Compositionen, den er in S. Maria degli Angioli zu Arezzo malte, ist mit dieser Kirche kürzlich zerstört worden. Als Spinello dieses Gemälde vollendet hatte, erschien ihm zu nächtlicher Weile der Teufel, so grausig und

---

§. 25, 12. v. Rumohr It. F. II, 226 ff. — E. Förster, a. a. O. S. 117 ff.

§. 25, 15. Dies Gemälde ist in Lasinio's Sammlung altflorentinischer Gemälde gestochen.

ungestalt, wie auf dem Bilde, und fragte ihn, wo er ihn so hässlich gesehen und warum er ihm solche Schmach angethan habe. Spinello erwachte mit Entsetzen aus dem Traume, verfiel in Geistesabwesenheit und starb bald nachher.

16. Wenden wir uns wiederum zum Campo santo zurück, so folgt nunmehr der dritte Theil der Südwand, auf welchem die Geschichten des Hiob dargestellt sind. Diese wurden bisher für ein Werk des Giotto gehalten, sind jedoch neuerdings mit grosser Wahrscheinlichkeit einem gewissen Francesco aus Volterra, der hier in den Jahren 1370—72 malte, zuertheilt worden. Der Verfertiger zeigt allerdings, soviel sich aus dem gegenwärtigen Zustande der Gemälde urtheilen lässt, eine besondere Verwandtschaft mit Giotto; ein grossartiges, reich bewegtes Leben geht durch das ganze Werk. Sehr würdig und schön ist vornehmlich das erste Bild, wo Jehovah, von Engeln umgeben, den Zwiesprach mit Satan hält. Trefflich ist der Einbruch der Feinde in die Güter des Hiob, und später der Besuch der drei Freunde und des Elihu bei letzterem. Der Ausdruck in Mienen und Geberden ist besonders glücklich zu nennen; für die natürlichen Erscheinungen (vornehmlich die Thiere) zeigt sich ein klarer Blick, die Anordnung im Ganzen einen gebildeten Sinn für edle Raumerfüllung. Leider sind die Gemälde vielfach übermalt und zum grossen Theil durch das Einmauern hoher Grabmonumente vernichtet.

Die Westwand des Campo santo enthält nur schlechte
17. Arbeiten aus moderner Zeit. Hierauf folgen an der Nordwand die Geschichten der Genesis, welche früher dem obenerwähnten Buffalmaco zugeschrieben wurden, gegenwärtig jedoch als das Werk des Pietro, Sohnes des Puccio, aus Orvieto erwiesen sind. Sie sind im letzten Jahrzehnt des vierzehnten Jahrhunderts gemalt und stellen einen Gottvater, der den Weltkreis trägt, die Erschaffung der Menschen, den Sünden-

---

§. 25, 16. E. Förster, a. a. O. S. 113 ff.
§. 25, 17. Ebenda. S. 123 ff.

fall und dessen Folgen, den Brudermord und den Tod des Kain, sowie die Begebenheiten der Sündfluth dar; sie lassen einen Künstler erkennen, dem es eben so ernst ist um eine würdige Darstellung heiliger Aufgaben, wie er zugleich das Leben in liebenswürdiger, heiterer Naivetät aufzufassen versteht. Sodann sind sie durch verschiedene Vorzüge in der technischen Ausführung, namentlich auch durch einen eigenthümlichen Sinn für harmonische Farbe, sehr bemerkenswerth. — Eben von demselben Künstler rührt eine Krönung Mariä, über der zweiten Kapellenthür derselben Wand, her, von der zwar fast nichts als nur der Entwurf erhalten ist, der jedoch immer noch den Schwung einer erhabenen und freudigen Begeisterung erkennen lässt.

Politische Umstände verhinderten die Fortsetzung der Ar- 18.
beiten im Campo santo; erst in der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts wurde mit der Ausschmückung desselben fortgefahren. Wir werden später (§. 42, [4].) darauf zurückkommen.

§. 26. Gleichzeitig mit dem letztgenannten war in Pisa noch ein andrer Künstler beschäftigt, welcher zu den bedeutendsten seiner Zeit gehört, der Florentiner Niccolà di 1.
Pietro. Er malte um 1390 den Kapitelsaal des dortigen Klosters S. Francesco und stellte an dessen Wänden die Leidensgeschichte Christi in neun Abtheilungen dar. Diese Malereien sind leider schon in hohem Grade beschädigt, doch ist auch in den geringen Resten ihr hoher Werth noch zu erkennen. Eine ernste Ruhe, ein eigenthümliches Pathos geht durch alle diese Gestalten und zeigt, dass dem Künstler die tiefste Bedeutung der darzustellenden Gegenstände erschlossen war; ausserdem ein hoher Schönheitssinn und der Ausdruck eines innigen Gefühles, der, wie beim Giovanni da Melano, wiederum auf die zweite Richtung dieser Periode hindeutet. Ausgezeichnet schön ist vornehmlich die Darstellung Christi in der Aufer-

---

§. 26, 1. Ebenda. S. 187. ff. — Lasinio: *Raccolta di pitture antiche, Pisa* 1820.

stehung, und noch mehr die in der Himmelfahrt; hier ist etwas wunderbar Hohes, Heiliges und Verklärtes in den Zügen des Heilandes, wie es in späterer Zeit vielleicht nicht wieder
2. gefunden wird. — Ausserdem malte Niccolà die Wände einer Halle im Franziskanerkloster zu Prato (vornehmlich Darstellungen aus der Geschichte des Matthäus), die den vorigen jedoch nicht an Werth gleich kommen. Auch zu Florenz, an
3. der rechten Seitenwand der Sakristei von S. Croce, finden sich Darstellungen, welche die Passion Christi vorstellen und (mit Ausnahme des älteren Mittelbildes) vermuthlich von seiner Hand herrühren, in diesem Falle jedoch vor den Werken in Pisa, deren vollendete Schönheit sie nicht erreichen, gemalt sein müssen.

Zweiter Abschnitt.

Toskanische Schulen. — Meister von Siena und ihre Nachfolger.

§. 27. In der ersten Richtung der Periode vorherrschend subjektiver Auffassungsweise, die wir, wo sie entschieden hervortrát, mit der didaktischen Poesie vergleichen konnten, war eine Menge neuer und eigenthümlicher Darstellungen, und wo das nicht, doch eine neue Behandlung älterer Gegenstände sichtbar geworden. Nicht eben so in der zweiten Richtung, in welcher vorzugsweise das Gemüth des schaffenden Künstlers hervortritt, und die wir bereits mit der lyrischen Poesie verglichen haben. Das Gemüth, das innere Leben der Seele, bedarf, um sich in äusserer Erscheinung zu bethätigen, nicht verschiedenartig charakteristischer Typen; er hat es nicht vorzugsweise mit den Erscheinungen des Lebens in ihrer mannigfachen Besonderheit und in ihren gegenseitigen Bezügen zu thun; der Ausdruck des Gemüthes, der allerdings zwar bis an

die Oberfläche der körperlichen Form durchdringt, ist von dieser nicht eigentlich abhängig.

So sehen wir denn, als nächstes Resultat dieses allgemeinen Gesetzes, in jener zweiten Richtung der gegenwärtigen Periode Vieles von den künstlerischen Motiven der vorangehenden, die vornehmlich auf altchristlichen Ueberlieferungen beruhte, beibehalten; jedoch nicht bloss, weil man das Bedürfniss, dieselben zu verlassen, nicht fühlte, sondern weil allerdings zugleich das Ideale und grossartig Abgeschlossene dieser Gebilde den Ausdruck vorwaltender Gemüthsstimmung vorzugsweise begünstigte. Dessenungeachtet musste jedoch auch hier, statt jener eigenthümlichen Strenge und Härte der byzantinischen Kunst (die, wie wir sahen, schon beim Duccio beträchtlich vermindert war) derselbe weichere Styl Eingang finden, über den bei der Charakteristik Giotto's bereits näher gesprochen ist, und um so mehr, als er der schwärmerischen Sentimentalität, welche die in Rede stehende Richtung der Malerei, wie alle Lyrik jener Zeit, charakterisirt, einen um so vollkommneren Ausdruck gestattete.

§. 28. Vornehmlich bei den Sienesern hat sich diese 1.
Richtung zu eigenthümlicher Schönheit ausgebildet. An der Spitze derselben steht hier Simone di Martino (fälschlich Simone Memmi genannt), ein Zeitgenoss des Giotto, nach dessen Tode er im J. 1336 an den päbstlichen Hof nach Avignon berufen wurde, wo er im J. 1344 gestorben sein soll. Merkwürdig und fast mehr als ein blosser Zufall ist es, dass, wie Giotto's Ruhm von dem episch-didaktischen Dante, so der des Simone von dem grossen Lyriker des italienischen Mittelalters, Petrarca, in zweien seiner Sonette, aufbewahrt ist. Von ächten Werken des Simone ist zwar nicht Vieles bekannt, — die grossen Wandmalereien namentlich, die er nach Vasari im Kapitel von S. Maria Novella zu Florenz und im Campo S. zu Pisa ausgeführt haben soll, rühren gewiss, wie bereits oben angegeben wurde, nicht von seiner Hand her; gleichwohl reicht auch das Wenige, was noch von ihm vorhanden ist, zu einer näheren Charakteristik hin.

2. Das Hauptwerk ist ein grosses, aus einer bedeutenden Reihe einzelner Tafeln bestehendes Altarbild, welches gegenwärtig in Siena (wie es scheint) an verschiedenen Orten zerstreut ist, und welches auf dem Mittelbilde, einer Madonna mit dem Kinde, die Namensunterschrift des Künstlers führt; die Seitentafeln enthalten zahlreiche Figuren von Propheten und Heiligen. „Die Weise der Anschauung, die diesem ganzen Werke zu Grunde liegt, ist bei weitem ernster, tiefer, ergreifender, als wir sie bei den meisten Florentinern finden, und Ruhe, Würde, Adel, mit einem Worte: Heiligkeit, spricht aus allen Gestalten und deren Bewegungen. Vorherrschend ist das Gefühl für Schönheit und Feinheit der Züge, die durchaus ideel gehalten sind; die Zeichnung sicher, aber nicht ohne Mängel. Von eigentlicher Rundung ist keine Rede, doch sind Licht- und Schattenmassen gesondert und für den Ausdruck benutzt. Dieser selbst ist überall von durchdringender Innigkeit und Wahrheit, und wunderbar zieht über alle Gesichter ein sanfter Duft, der uns die Heiligen in eine (obschon leuchtende) Ferne rückt, ein Gefühl fast unwiderstehlicher Sehnsucht im Beschauer rege macht und uns einen Blick in die ahnungsreiche, nur von durchsichtigem Schleier umwobene Seele des Künstlers thun lässt, der, ausgerüstet mit den Anlagen zu höchster Vollendung, noch in der Macht der ungeübten und unfreien Kindheit der Kunst gehalten wird." Was die Ausführung betrifft, so ist das Ganze ungemein zart gemalt, in der Carnation (bei vorherrschend grünlicher Untermalung) sorglichst beendet, die Haare mit eigener Feinheit mehr gezeichnet als gemalt; zugleich ist ein reicher Schmuck von zierlichen Ornamenten vorhanden und namentlich Perlen und Edelsteine mit grösster Sauberkeit ausgeführt.

3. Dieselbe Innigkeit des Ausdruckes und Eigenthümlichkeit der Ausführung trägt ein grosses, von zahlreichen Heiligen

---

§. 28, 2. E. Förster, Beiträge S. 166 ff. — Die Tafeln des in Rede stehenden Altarwerkes sind erst von Hrn. E. Förster entdeckt worden.

umgebenes Madonnenbild, welches im Gerichtssaale des öffentlichen Palastes zu Siena — ursprünglich von einem älteren Meister — auf die Wand gemalt und von Simone um 1330 wiederhergestellt, oder vielmehr, wie es scheint, gänzlich neu gemalt ist. Leider ist dasselbe in späterer Zeit mannigfach roh ausgebessert. — Noch einige andre Bilder finden sich zu Siena, die mit höchster Wahrscheinlichkeit dem Simone zuzuschreiben sein dürften.

Ebenso ist eine Verkündigung Mariä, die sich in der 4.
Gallerie der Uffizien zu Florenz befindet, mit derselben zarten und tiefen Empfindung gemalt. Dies Bild ist mit der Jahrzahl 1333 bezeichnet; neben dem Namen des Simone nennt sich auf demselben noch ein gewisser Lippo Memmi, ein Verwandter des ersten, als Mitarbeiter an dem Bilde. Beide sollen auch noch andre Werke gemeinschaftlich ausgeführt haben.

Ein zierliches Miniaturbild, welches eine Handschrift des 5.
Virgil in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand schmückt, trägt ebenfalls den Namen des Simone. Es stellt den Virgil und in bestimmten Personificationen die verschiedenen Arten seiner Gedichte dar.

Endlich wird auch, wie es scheint, aus den Angaben Va- 6.
sari's über die gegenwärtig nicht mehr vorhandenen Werke Simone's die obige Angabe über die eigenthümliche Richtung dieses Meisters bestätigt. Fast durchweg sind es nur Madonnen, zumeist von Engeln und Heiligen umgeben, in denen diese Richtung, wie wir gesehen, sich am Lebendigsten äussern konnte. Sogar bei dem Wandgemälde einer Passion, welches sich im Kapitel von S. Spirito zu Florenz befand, hebt Vasari vor Allem den Liebreiz und die Innigkeit der darauf angebrachten Engelgestalten hervor.

Andre Sieneser folgten der in Simone's Werken so entschieden bezeichneten Richtung, wie sich zum Beispiel aus einigen beglaubigten Werken des (bereits obenerwähnten) Pie-

7. tro di Lorenzo ergiebt. Dahin gehört besonders ein in der Gallerie der Uffizien zu Florenz befindliches Altarbild, welches mit der Jahrzahl 1340 und dem Namen des Künstlers bezeichnet ist. Es ist eine Madonna mit dem Kinde und Engel auf ihren Seiten; grossartig strenge Gestalten mit schönen sinnigen Gesichtern. Ein andres Bild desselben Meisters
8. in einem Seitengemache der Sakristei des Domes von Siena.

Zugleich jedoch bahnte sich auch hier die durch Giotto begründete allegorisirende Richtung einen Eingang, und zeigte sich, verbunden mit den Eigenthümlichkeiten der Sieneser, wiederum in eigenthümlicher Entfaltung.

1. §. 29. Dahin gehören vornehmlich die Wandmalereien, welche Ambrogio di Lorenzo, der Bruder des Pietro, im öffentlichen Palaste zu Siena, und zwar in der Sala delle balestre ausgeführt hat. Der für die Geschichte der italienischen Städte sehr charakteristische Inhalt derselben ist „Gutes und schlechtes Regiment und die Folgen von beiden.“ An der Haupt-Wand, den Fenstern gegenüber, ist der Kaiser auf hohem Throne sitzend, — als Repräsentant der obersten, unfehlbaren Macht*), — dargestellt. Auf jeder Seite des Thrones sitzen drei weibliche allegorische Figuren: Klugheit, Tapferkeit und Frieden, Hochherzigkeit, Mässigung und Gerechtigkeit, — schöne, still feierliche Gestalten; über dem Kaiser schweben Glaube, Liebe und Hoffnung. In diesen und den folgenden allegorischen Figuren vornehmlich erkennt man die den Sienesern eigenthümliche Darstellungsweise, die mit den Anklängen an byzantinische Kunst, auch die Annäherung an die Antike behalten. Vor allen spricht die Friedensgöttin, eine sanfte Gestalt, von edlen Gesichtszügen, mit dem Oelzweig im Haar, sorglos den Kopf in der Hand wiegend, halb gestreckt auf dem Polster ruhend, an; in tausend Falten, die

---

§. 28, 8. v. Rumohr, It. F. S. 106.

§. 29, 1. Vergl. E. Förster, a. a. O. S. 182. ff.

*) Der Gegensatz des Kaisers zu der Regierung selbst ist in der eigenthümlichen Stellung des italienischen Mittelalters begründet.

die schönen Glieder nicht verhüllen, legt sich das weisse Gewand um ihren Körper, wie wir es wohl an antiken Sarkophagfiguren sehen, und nur der milde sprechende Ausdruck des Gesichts überzeugt uns, dass wir uns wirklich auf dem Gebiete der neueren Kunst befinden. Unter dem Kaiser sieht man einen Zug von Bürgern und Rittern in der Richtung nach der rechten Seite, wo eine weibliche Gestalt, die gute Regierung darstellend, auf dem Throne sitzt, — Weisheit, Eintracht und andre allegorische Figuren neben ihr. Auf der rechten Seitenwand sieht man die Folgen der guten Regierung. Stadt und Land geniessen die Früchte einer weisen Staatsordnung: Handel und Wandel auf Markt und Strassen; Tanz und Fröhlichkeit an allen Enden der Stadt; vor den Thoren blühendes und wohlbebautes Land, und Bauern, die es pflegen oder dessen Früchte sammeln. Freilich ist diese Darstellung, in der es ganz auf charakteristische Auffassung des gemeinen Lebens ankam, noch wenig genügend. Auf der linken Seitenwand sieht man die schlechte und ungerechte Regierung auf dem Throne; Geiz, Gewalt und eitler Ruhm schweben über ihr; Grausamkeit, Verrath, Betrug, Wuth u. a. sind auf ihren Seiten. Daneben waren wiederum die Folgen solcher Regierung dargestellt, leider jedoch ist nur noch wenig hievon zu erkennen: Bürger werden gefangen aus ihren Häusern fortgeführt, andre in den Strassen ermordet, die Felder liegen verwüstet, u. s. w.

In der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts blühte 2
unter den Sienesern, charakteristisch für deren Kunstrichtung, ein gewisser Berna oder Barna, von dem in der Hauptkirche von S. Gimignano, einem Städtchen zur Rechten der Strasse von Florenz nach Siena, noch Wandmalereien vorhanden sind (vermuthlich die Begebenheiten aus dem Leben Christi, auf der rechten Wand der Kirche).

§. 30. Sehr bedeutend tritt jene vorherrschend gemüth-

---

§. 29, 2. v. Rumohr, It. F. S. 109 ff.

volle Auffassung bei einem anderen Sieneser, dem Taddeo di Bartolo (Sohn eines minder bedeutenden Meisters, des Bartolo di Fredi) hervor, dessen beglaubigte Werke in den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts gehören. Die älteren unter diesen sind einige Tafeln, die sich zu Perugia befinden,
1. wo der Künstler längere Zeit gearbeitet haben soll; vornehmlich ein Altarbild, welches den Namen des Künstlers und die Jahrzahl **1403** führt und in der Sammlung der dortigen Akademie aufbewahrt wird. Es ist eine Madonna mit dem Kinde und zwei Engeln, daneben der heil. Bernhard. Es sind edle Gestalten mit schön stylisirter und weich gezogener Gewandung, voll anziehender Innigkeit des Ausdrucks; vornehmlich schön und anmuthsvoll ist das Gesicht der Madonna. — Eben-
2. daselbst sind noch zwei Tafeln, jede mit vier Heiligen, auch diese gar schön und würdig, doch nicht so ausgezeichnet wie
3. das vorige Bild. — In der Kirche S. Agostino zu Perugia (im linken Kreuzflügel) hängt eine Ausgiessung des heil. Geistes, ein treffliches Bild, dessen Styl den anderen Bildern des Meisters vollkommen entspricht.

4. Eine Verkündigung in der Gallerie der Sieneser Akademie, ebenfalls ein anziehendes Bild, kommt doch den Arbei-
5. ten in Perugia nicht gleich. — Viel bedeutender sind die Wandgemälde, welche Taddeo in der Kapelle des öffentlichen Palastes zn Siena um das J. **1407** ausführte. Dieses sind einige Geschichten der heiligen Jungfrau, und zwar solche, die auf ihr Lebensende Bezug haben; eine eigenthümliche Weichheit, Adel und tiefstes innigstes Gefühl spricht sich durchweg in diesen Gemälden aus. Der stille Leichenzug der Jungfrau, dann ihr Begräbniss und wie Christus niederfährt und sie zum ewigen Leben auferweckt, alles dies ist höchst schön und ergreifend dargestellt. Leider ist die Kapelle ungemein dunkel, so dass man sehr günstiger Tage bedarf, um die Malereien
6 nur einigermaassen genügend sehen zu können. — Später, um das Jahr **1414**, malte Taddeo den vor der Kapelle befindlichen Vorsaal, in welchem er vornehmlich eine Gallerie von den Bildnissen berühmter Redner, Staatsmänner und Kriegs-

helden des classischen Alterthums, deren Tugenden die Gegenwart zur Nachfolge anreizen sollten, darstellte. Diese Arbeiten sind jedoch von geringerem Werthe; der Gegenstand derselben, der seiner inneren Bedeutung nach zu jener didaktischen Richtung gehört, stimmte nicht zu der schwärmerischen Individualität des Künstlers.

Minder bedeutend als Taddeo war sein Neffe oder Bru- 7.
der Domenico di Bartolo.

Taddeo's Arbeiten zu Perugia scheinen übrigens dort und 8.
in der Umgegend mannigfach zur Nachfolge angereizt zu haben, wie sich vornehmlich aus einigen Wandgemälden, die an verschiedenen Orten in Assisi erhalten sind, ergiebt.

§. 31. Der Charakter vorherrschender Milde sowie das Beibehalten alterthümlicher Motive zeigt sich bei den Künstlern von Siena das ganze funfzehnte Jahrhundert hindurch. Im Uebrigen jedoch schritt die dortige Kunst während dieses Zeitraumes auffallend zurück; fast alle Arbeiten dieser Zeit tragen den Stempel einer grossen Mattigkeit und Schwäche. Zu den Meistern, die sich um ein Weniges vor den andern
auszeichnen, gehören besonders die Brüder Sano und Lo- 1.
renzo di Pietro, die um die Mitte dieses Jahrhunderts thätig waren. Sodann Matteo di Giovanni, oder Matteo
da Siena, von dem sich ein mildes stilles Bild vom J. 1479 2.
in S. Domenico zu Siena befindet, drei weibliche Heilige und drüber, in der Lünette, den todten Christus darstellend. Sein
berühmter bethlehemitischer Kindermord, den er zweimal ge- 3.
malt, ein Exemplar in der Kirche S. Agostino zu Siena, das
andre in der Gallerie des borbonischen Museums zu Neapel 4.
— ist ein wüst manierirtes Bild, mit wenigen wahrhaft kräftigen Zügen, meist Karikatur.

§. 32. Ihre schönste Ausbildung gewann diese einseitig gemüthvolle Auffassungsweise in einem Künstler, der in der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts blühte und den
grösseren Theil seines Lebens in Florenz zubrachte. Dies ist 1.
der Dominikanermönch Beato Fra Giovanni Angelico da Fiesole, geboren im J. 1387, gest. 1455. Seine tiefe

Frömmigkeit, davon sein Leben, sowie seine Bilder Kunde geben, erwarb ihm den Beinamen des Seligen (Beato) und den des Engelgleichen (Angelico). Er hätte, so sagt Vasari, gemächlich in der Welt leben und sich durch seine Kunst, die er schon in der Jugend wohl verstand, reichliche Einkünfte verschaffen können; aber er zog es vor, zu seiner Befriedigung und Ruhe, und vornehmlich zum Heil seiner Seele, in den Orden der Predigermönche einzutreten. Er malte nie für Geld, sondern genügte ohne Weiteres gern eines Jeden Bitte, sofern die Erlaubniss des Priors eingeholt war; ja er war so demüthig, so wenig nach Ehre begierig, dass er, als ihm der Pabst Nicolaus V, seines reinen und heiligen Wandels wegen das Erzbisthum von Florenz übergeben wollte, jenen bat, einen anderen hiefür zu erwählen, da er sich nicht zum Regieren berufen fühle. Nie ist er ohne Gebet an die Arbeit gegangen und seine Seele war so erfüllt von seinen Werken, dass er oft, wenn er das Leiden des Erlösers malte, durch Thränen unterbrochen wurde. Daher denn betrachtete er das, was er gemalt hatte, als ein Gnadengeschenk des Himmels, und er wagte es nie, eine nachbessernde Hand anzulegen.

Dieser tiefe Frieden des Gemüthes, diese stets reine und heilige Stimmung, diese gläubige Hingebung der Seele, bildet nunmehr den Grundcharakter in Fra Giovanni's sämmtlichen Werken. Menschliche Leidenschaft, Kampf mit der Leidenschaft und Ueberwindung derselben kennt er nicht; es ist eine verklärte seligere Welt, welche er unseren Augen zu eröffnen strebt. Er sucht die Gestalten, welche er uns vorführt, mit der höchsten Anmuth, wie sie nur seine Hand auszudrücken vermag, zu bekleiden; der süsseste Liebreiz kehrt auf allen diesen Gesichtern wieder, ein harmonischer Rhythmus leitet alle ihre Bewegungen, (vornehmlich, wo sie sich im Faltenwurfe der Gewandung äussern), die heitersten Farben sind, wie in einem Frühlingsgarten, für die Gewänder dieser Gestalten gewählt, die reichste Fülle zierlicher Goldornamente, die das Auge wie in einem wundersamen Schiller befängt, ist über das Ganze ausgegossen — Alles, was nur zur Verherrli-

chung des Heiligen dienen kann, ist in diesen Gemälden angewandt. Mit einer eigenen religiösen Scheu hält der Künstler an der ihm überlieferten Darstellungsweise fest und wagt es nicht, Neuerungen, wie sie zu seiner Zeit bereits in Florenz begannen, in die Kunst einzuführen; diese würden ein störendes Element in die kindliche Seligkeit seines Gemüthes gebracht haben. Fiesole ist, wie gesagt, der Vollendetste in dieser Richtung, zugleich aber auch derjenige, bei welchem dieselbe in ihrer Einseitigkeit am Schärfsten hervortritt. Er ist unerreichbar, wenn er Engel und Selige in begeisterter Verklärung darstellt; er ist schwach, zaghaft und, es darf nicht geläugnet werden, — er ist kindisch befangen, wenn Menschen in ihrer Menschlichkeit vorgeführt werden sollten. Nicht bloss der Groll und die Rachbegier in den Feinden Christi, jedes entschiedene Handeln überhaupt ist in den Bildern, wo dergleichen erfordert ward, mangelhaft ausgedrückt; es fehlt seinen Gestalten sogar, auch wo diese sich momentan in vollkommener Ruhe befinden, die Kraft zur That und sei es die höchste und heiligste, wie namentlich seine Darstellungen Christi, desjenigen, in dessen Gestalt ebensosehr menschliche Kraft wie göttliche Heiligung hervortreten müssen, durchweg ungenügend, häufig unwürdig sind.

Ueber Fiesole's Künstlerbildung ist nichts Näheres bekannt;
gewisse Eigenthümlichkeiten der Technik, namentlich die grün-
liche Untermalung der Carnation, lassen mit grosser Wahr-
scheinlichkeit den Einfluss sienesischer Schule vermuthen. Seine
erste Uebung soll in der Miniaturmalerei bestanden haben und
er darin von einem älteren Bruder unterrichtet worden sein;
auch werden von Vasari einige Messbücher gerühmt, welche
er mit solchen Miniaturen geschmückt habe. Diejenigen Mess- 2.
bücher jedoch, welche im Chore von S. Marco zu Florenz
(dem Kloster, welchem er dort angehörte) aufbewahrt wer-
den, scheinen nicht von ihm selbst, sondern nur von einem
Schüler, etwa unter seiner Leitung, ausgemalt zu sein.

Sehr zahlreich ist dagegen die Menge kleiner Tafelbilder, welche er ausgeführt hat und von denen das Bedeutendste in

3. der Gallerie der Florentiner Akademie vereinigt ist. Vor allen bemerkenswerth sind unter diesen 8 Tafeln mit 35 Scenen aus dem Leben Christi, die sich ehemals an den Silberschränken der Bibliothek des Servitenklosters (SS. Annunziata) zu Florenz befanden, und mit grösster Feinheit ausgeführt und
4. meist alle sehr wohl erhalten sind. Auch die Gallerie der Uffizien zu Florenz besitzt einige ungemein anmuthige Bilder der Art, anderweitiger Sammlungen, in denen Einzelnes, zum Theil auch vom höchsten Werthe vorkömmt, zu geschweigen.

5. Zu den Bildern von grösserem Maassstabe gehört eine ungemein anmuthige Krönung Mariä, die, früher in der Kirche S. Domenico zu Fiesole befindlich, gegenwärtig im Museum von Paris aufbewahrt wird; eine treffliche und würdige Ab-
6. nahme vom Kreuz, aus der Sakristei von S. Trinità zu Florenz in die dortige Akademie hinübergeführt; ein grosses Ta-
7. bernakel in der Gallerie der Uffizien ebendaselbst, dessen Flügel auf den äusseren und inneren Seiten mit überlebensgrossen Heiligen bemalt sind und auf dessen Grunde eine höchst grandiose Madonna, von liebreizenden Engeln auf dem Rande umgeben, dargestellt ist. Doch mangelt es diesen grossen Gestalten, so feierlich und würdig sie in ihrer Gesammterscheinung angeordnet sind, an jener eigentlich naturgemässen Durchbildung der Formen, deren genaueres Studium dem Meister noch fremd geblieben war und deren Mangel bei kleineren Werken minder bemerklich wird. Gleichwohl nähern
8. sich auch in dieser Beziehung die Wandmalereien, womit er das Kloster seines Ordens zu Florenz (S. Marco) schmückte, einer grösseren Vollkommenheit, oder es macht hier die derbere Technik wiederum den Mangel weniger bemerklich. Jedenfalls versteht man in diesen Arbeiten, welche sich noch an

---

§. 32, 3. Der Kunsthändler Nocchi zu Florenz giebt dieselben in Umrissen (über den Originalen durchgezeichnet) heraus.

§. 32, 5. Mariä Krönung und die Wunder des heil. Dominicus nach Johann von Fiesole, gez. von W. Ternite, mit Text von A. W. von Schlegel.

den Orten ihrer ursprünglichen Bestimmung befinden und noch gegenwärtig den Zweck derselben erfüllen, am Besten das Gemüth des edlen und liebevollen Künstlers. Im Kapitelsaale malte er hier ein Crucifix, welches von einer bedeutenden Anzahl Heiliger angebetet wird; mehreres im Hofe und auf den oberen Corridoren des Klosters, darunter vornehmlich eine wunderbar schöne Verkündigung und eine Madonna mit Heiligen ausgezeichnet sind; ebenso schmückte er die Zellen der Klosterbrüder mit verschiedenen erbaulichen Darstellungen. Alle diese Darstellungen im Kloster von S. Marco sind im Allgemeinen gut erhalten. — In Rom, wo er in späterer Zeit 9.
hinberufen wurde, malte er zwei Kapellen des Vatikans aus, von denen nur noch die eine, Geschichten des heil. Laurentius enthaltend, vorhanden ist. Diese Malereien kommen zwar jenen in S. Marco zu Florenz nicht gleich, doch enthalten auch sie, namentlich eine Predigt des heil. Stephan, sehr vorzügliche Einzelheiten.

Verwandte Richtung zeigt sich bei einem Zeit- und Stan- 10.
desgenossen Fiesole's, dem Camaldulensermönche D o n L o r e n z o, welcher in dem Kloster degli Angeli zu Florenz lebte. In der Kirche S. Trinità zu Florenz ist von ihm noch eine Verkündigung Mariä vorhanden, ein zartes, mildes und leicht bewegtes Bild.

D r i t t e r A b s c h n i t t.

Oberitalienische Schulen.

§. 33. Wenn sich aus wenigen Beispielen urtheilen lässt, so scheint jene gemüthvollere Richtung der Kunst gleichzei-

---

§. 32, 9. *Le pitture della Cappella di Niccolò V, opere del Beato Gio. Ang. da Fiesole, dis. ed. inc. da Fr. Giangiacomo. Roma* 1810.

tig auch in andern Gegenden des mittleren und oberen Italiens befolgt worden zu sein. Einen der bedeutenderen Punkte bil-
1. det hier Bologna. Eine eigenthümliche Weichheit der Auffassung und Behandlung tritt bereits in denjenigen Resten älterer Wandmalerei, welche aus aufgehobenen Klöstern in die Kirche des Campo Santo bei Bologna gerettet worden sind, entgegen. Bedeutend erscheint, in der ersten Hälfte des vierzehn-
3. ten Jahrhunderts, der Bologneser Vitale, welcher von den Bildern der heiligen Jungfrau, die er mit eigenthümlicher Schönheit darzustellen wusste, den Beinamen: dalle madonne erhielt; eine seiner Madonnen, die sich in der Pinakothek von Bologna befindet, ist ein Bild von eigen anmuthiger Bewegung und besonders das Gesicht der h. Jungfrau sehr lieblich. Simone von Bologna, Simone de' Crocefissi benannt, erscheint in einer Reihe von Gemälden in derselben Sammlung nur als ein tüchtiger Handwerker.

4. Bedeutender zeigt sich der Bologneser Jacopo d'Avanzi, welcher um das J. 1376 zu Padua, in der Kirche S. Antonio, die Kapelle S. Felice reich mit Wandmalereien geschmückt hat. Diese Werke sind wiederum ungemein anmuthsvoll und weich, in der Carnation wie in der Gewandung, ausgeführt.
5. — Ein schönes Freskobild, welches der Art des Florentiners Niccolà di Pietro in Etwas verwandt ist, sieht man auf dem Klosterhofe S. Domenico zu Bologna. Es führt die Unterschrift Petrus Johannis, und ist leider theilweise beschädigt.

---

§. 33, 4. Lanzi: Geschichte der Malerei in Italien, Uebers. Thl. III, S. 12. — Die mit „Jacobus Pauli" bezeichneten Tafeln in der Pinakothek zu Bologna, die nach Lanzi demselben Künstler angehören, sind von den genannten Wandmalereien durchaus verschieden. Sie sind scharf und strenge und etwa der Art des Spinello von Arezzo verwandt.

§. 33, 5. Ein gewisser Lianori soll sich nach Lanzi (A. a. O. S. 14) Petrus Joánnes unterzeichnet haben. Eine Tafel der Bologner Pinakothek, welche die Unterschrift: Petrus Lianoris p. 1453, — führt, stimmt mit dem obigen Freskobilde übrigens nicht; sie ist hart und strenge gemalt.

Aehnlich wie Vitale, war auch der Bologneser Lippo di Dalmasio, der um den Schluss des vierzehnten Jahrhunderts blühte, durch die Anmuth seiner Madonnen berühmt und erhielt denselben Beinamen dalle madonne. Als seine Schülerin nennt man die Ursuliner-Nonne Beata Caterina Vigri, deren Arbeiten jedoch um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts fallen. Die Pinakothek von Bologna und die Akademie von Venedig bewahren von ihr ein Paar, mit Namen und Datum versehener Tafeln, welche beide die heil. Ursula darstellen. Sie sind von schwach gemüthlichem Ausdrucke und etwa nur den besseren sienesischen Arbeiten dieser Zeit zu vergleichen.

6.
7.

§. 34. Aehnliche Aeusserungen der Kunst zeigen sich auch bei Künstlern der Mark Ankona. So sah ich in dem Städtlein Tolentino, in einer Seitenkapelle von S. Nicolà, 1.
eine Reihe von Wandgemälden aus der Geschichte des heil. Nicolaus, die zwar zum grösseren Theil roh übermalt sind, an denen jedoch Einzelnes noch ziemlich rein erhalten ist. Hier finden sich anmuthvolle Köpfe von äusserst zartem, mildem und sehnsuchtsvollem Ausdrucke, deren Arbeit etwa auf das Ende des vierzehnten Jahrhunderts hindeutet.

Hieher gehört auch Gritto da Fabriano, von dem in 2.
der Gallerie des Berliner Museums eine anmuthige Madonna mit Heiligen, durch Namensunterschrift des Künstlers beglaubigt, befindlich ist.

Ungleich bedeutender ist ein Nachfolger des letzteren, Gentile da Fabriano, dessen Blüthe dem Anfange des funf- 3.
zehnten Jahrhunderts angehört. Er ist dem Fiesole ähnlich, aber er hat auf der einen Seite nicht die religiöse Hingebung dieses Künstlers und übertrifft ihn auf der andern durch eine unbefangnere Auffassung der Erscheinungen des Lebens. Sehr charakteristisch ist für ihn ein Wort des Michelangelo: Gentile's Bilder seien wie sein Name, d. h. edel, anmuthig, hei-

---

§. 34, 3. *Elogio del pitt. Gentile da Fabriano, scr. dal Marchese A. Cav. Ricci. Macerata* 1829.

image
not
available

Majestät und Würde. Die andre Anbetung der Könige bildet 5.
die Hauptzierde in der Gemäldesammlung des Herrn Cragli-etto zu Venedig; dies Bild ist figurenreicher und, wie es scheint, noch vollendeter als jenes in Florenz; vornehmlich sind einige Jünglingsfiguren, welche die Begleitung eines vierten, bei jener heiligen Handlung anwesenden Fürsten ausmachen, voll der liebenswürdigsten ritterlichen Anmuth.

§. 35. In Venedig war, wie wir gesehen haben, die byzantinische Malweise in bedeutender Ausdehnung und mit besonderem Erfolge ausgeübt worden. Bei der Richtung dieses Staates nach dem Orient wird es nicht befremden, wenn man beträchtliche Einflüsse derselben hier auch noch das ganze vierzehnte Jahrhundert hindurch wahrnimmt. Jedoch war, wie es scheint, eine solche Verbindung byzantinischer Motive mit den allgemeinen Typen des vierzehnten Jahrhunderts nicht (wie bei den Sienesern) durch inneres Bedürfniss, sondern mehr durch jenes äussere Verhältniss hervorgebracht worden; wenigstens ist hier keine grossartige, historisch bedeutsame Erscheinung daraus hervorgegangen.

Beispiele für das Gesagte enthält die Gemäldesammlung
der venetianischen Akademie. Hier sieht man ein grosses aus 1.
verschiedenen Tafeln bestehendes Altarwerk, welches (mit Ausnahme des späteren Mittelbildes) dem Niccolò Semitecolo, einem Künstler, der um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts blühte, zugeschrieben wird. In diesem Werke ist noch wenig von der allgemeinen Richtung der Zeit zu bemerken; am meisten gleicht es den Arbeiten des Duccio, ohne
jedoch deren Trefflichkeit zu erreichen. — Mehr den Ueber- 2.
gang bezeichnend ist ein andres Altarwerk, dessen Mittelbild die Krönung der Maria darstellt, von Lorenzo Veneziano, und, der Inschrift zufolge, vom J. 1357. Es ist ein Bild von eigenthümlicher Strenge; die byzantinischen Motive zeigen sich
hier vornehmlich in den Köpfen. — Ein drittes, dem Micchele 3.
Onoria zugeschriebenes Altarwerk, welches in der Mitte die Madonna und Heilige zu ihren Seiten, oben den Gekreuzigten und die Evangelisten, unten Geschichten der heiligen Helena

enthält, zeigt bereits einen weiteren Fortschritt. Dies ist noch mehr im Charakter der Zeit, mit zierlichen Falten der Gewandung und einer lichten Carnation, welche jedoch noch die den Byzantinern eigenen grünlichen Schatten beibehält; die Gesichter sind fein, aber nicht bedeutend. — Aehnlich auch ist
4. das Bild des Venetianers Niccolà di Pietro, welches, mit dem Namen und der Jahrzahl 1394 versehen, sich in der Gallerie Manfrini zu Venedig befindet. Es ist eine Madonna mit dem Kinde und musicirenden Engelchen und nicht ohne Anmuth, besonders in der schlichten, fast sienesischen Gewandung.

Eine andre Richtung zeigt sich zu Venedig in der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts. Eine eigenthümliche, hinschmelzende Weichheit, der es jedoch nicht an Ernst und Würde fehlt, geht durch die hieher gehörigen Bilder; die Gewandung ist in jenen langen weichen Linien (wie bei den Toskanern des vierzehnten Jahrhunderts) geführt, die Carnation ungemein weich nnd warm, fast wie ein Vorbild jener
5. späteren Vorzüge der venetianischen Schule. — Schon in einem schönen Altarwerke des Michiel Giambono, der zu jener Zeit in Venedig thätig war, — es befindet sich in der dortigen Akademie und stellt einen Christus mit 4 Heiligen dar, — tritt diese Richtung in voller Entschiedenheit hervor.
6. Ebenso erscheint Jacobello de Flore, von dem u. a. eine mit der Jahrzahl 1434 bezeichnete Madonna (jedoch an sich kein bedeutendes Bild) in der Gallerie Manfrini zu Venedig erhalten ist. Aehnlich auch, aber in eigner alterthümlicher
7. Würde, Fra Antonio da Negroponte, dem in S. Francesco della Vigna zu Venedig (in der Sakristei und in der Kirche selbst) zwei treffliche Bilder zugeschrieben werden, die jedoch von verschiedenen Händen herzurühren scheinen.

Am Vollendetsten zeigt sich diese Richtung in den Werken zweier gemeinschaftlich arbeitender Künstler, des Giovanni und Antonio von Murano (einer der venetianischen Inseln). Letzterer gehört zu der Familie der Vivarini, denen wir in einem folgenden Abschnitte wiederbegegnen wer-

den; ersterer scheint ein Deutscher gewesen zu sein, indem er
sich mehrfach als Alamanus bezeichnet hat*). Zwei treff-
liche Bilder dieser beiden Künstler befinden sich in der Gal-
lerie der venetianischen Akademie. Das eine, vom J. 1440, 8.
ist eine figurenreiche Krönung der Maria, darauf namentlich
reizend ernsthafte Knaben mit den Marterinstrumenten Christi
enthalten sind. Das andre, vom J. 1446, ist ein Bild von ge- 9.
waltigen Dimensionen, eine Madonna auf dem Throne, unter
einem von Engeln getragenen Baldachine, die vier Kirchenleh-
rer zu ihren Seiten. Hier ist vornehmlich die Maria sehr an-
muthvoll und würdig. — Mehrere schöne Gemälde von ihnen 10.
sieht man in einer inneren Kapelle bei S. Zaccaria zu Vene-
dig, unter denen besonders der Altar zur Linken, mehrere
Heilige unter- und nebeneinander darstellend, wohlerhalten ist.

§. 36. Aehnliche Wärme der Farbenbehandlung zeigt
sich auch anderwärts bei oberitalienischen Künstlern der Zeit.
Bei den Veronesern scheint sie mit einer gewissen Strenge
der Zeichnung verbunden, wie z. B. aus den Resten anmuthi-
ger Freskomalerei des Stefano da Zevio (in S. Fermo, 1.
über einem Seitenportale von S. Eufemia) ersichtlich ist. Aehn-
lich auch ist ein sehr treffliches und bedeutsames Altarwerk, 2.
welches sich in der Gallerie des Rathspalastes zu Verona be-
findet; es ist mit der Unterschrift Opus Turoni 1360 ver-
sehen und stellt die Dreieinigkeit, die Krönung Mariä und
verschiedene Heilige zu den Seiten dar. — Noch bedeuten-
der ist ein späterer Veroneser, Vittore Pisanello, der
mit Gentile da Fabriano gemeinschaftlich im Lateran zu Rom
malte. Seine Gestalten haben etwas Schönes und anmuthig
Schlankes, was eine gewisse Aehnlichkeit mit den Arbeiten
Gentile's zeigt. Manches von ihm hat sich zu Verona erhal-
ten, wie ihm z. B. das Wandgemälde einer Verkündigung in 3.

---

*) Vielleicht ist diesem Giovanni bei jener vorherrschenden Weichheit der Malerei ein Haupteinfluss zuzuschreiben, indem solche sich in der voraussetzlichen Heimath dieses Künstlers zu jener Zeit bereits eigenthümlich ausgebildet hatte. Ich erinnere hier an die altkölnische Schule.

4. S. Fermo und eine Tafel in der Gallerie des Rathspalastes,
eine Madonna in einem Blumengärtlein sitzend, mit Engeln
und Heiligen, — beides anmuthvoll anziehende Werke — zu-
5. geschrieben werden. Die kleinen Bilder mit Geschichten des
heil. Bernhard in der Sakristei von S. Francesco zu Perugia,
die man gleichfalls dem Pisanello zuschreibt, sind ungleich
mehr fabrikmässig gemacht und schwerlich von ihm her-
rührend.

Aehnliche Beispiele zeigen sich auch in Mailand und
andren Orten. Vornehmlich bedeutend scheint ein Modene-
ser, Thomas de Mutina, gewesen zu sein, welcher um
1357 Werke für Kaiser Karl IV, zur Ausschmückung seines
6. Schlosses Karlstein in Böhmen, lieferte. Eins von diesen Ge-
mälden, mit der Namensunterschrift des Künstlers versehen,
befindet sich gegenwärtig in der k. k. Gallerie des Belvedere
zu Wien. Es stellt, in halben Figuren, eine Madonna mit
dem Kinde und zwei ritterliche Heilige zu ihren Seiten dar.
Der Ausdruck in den Köpfen dürfte etwa mit dem Vitale von
Bologna zu vergleichen sein.

Viertes Buch.

Drittes Stadium der Entwickelung.

Meister des funfzehnten Jahrhunderts und ihre Nachfolger.

Vorbemerkung.

§. 37. In der ersten Periode der neuerwachenden Kunst, um das Ende des dreizehnten Jahrhunderts, hatte man die heiligen, aus früher Vorzeit überlieferten Gegenstände mit lebendigem Sinne darzustellen und in demselben Geiste weiter zu bilden gestrebt; in der zweiten Periode war der Geist und das Gemüth des Künstlers in freier selbstschöpferischer Thätigkeit herausgetreten und seiner eigenen Kräfte, seines eignen Rechtes bewusst geworden; noch ein Element war zur Vollendung der Kunst erforderlich, — das Studium, die freie, naturgemässe Durchbildung der Form. Die Gewinnung dieses Elementes bildet die dritte Periode, welche mit dem funfzehnten Jahrhundert beginnt und bis zum Anfange des sechzehnten währt. Was hiefür in den beiden ersten Perioden geschehen war, hatte sich im Wesentlichen noch in engeren Gränzen gehalten; nur in allgemeinen Bezügen war Naturnachahmung und eine naive Auffassung charakteristischer Momente mit Glück erstrebt worden; das freie Bewusstsein über die Gesetze der Form und deren Erscheinung, die Verfolgung derselben bis in ihre einzelsten Besonderheiten war noch durch

die Bande vorherrschend typischer Darstellungsweisen zurückgehalten worden. Die dritte Periode bezeichnet die Befreiung der Kunst in ihren äusseren Verhältnissen, wie in der vorigen die Befreiung ihres inneren Lebens vor sich gegangen war. Auch jene sollte es, indem sie ihre an sich einseitige Richtung mit Consequenz verfolgte, zu eigenthümlich grossartigen Resultaten bringen.

Erster Abschnitt.

Toskanische Schulen.

§. 38. Wir betrachten diese neue Periode in den einzelnen Gruppen, welche an verschiedenen Orten Italiens hervortreten und wenden uns zunächst wiederum nach Florenz, welcher Staat in diesem Jahrhunderte die Blüthe seiner Macht feierte und wo durch den hochherzigen Sinn der Familie der Mediceer die geistigen, wie die materiellen Interessen der Republik, zur schönsten Blüthe entwickelt wurden. Poesie und Philosophie, Architektur und Sculptur gingen mit der Kunst der Malerei derselben Entwickelung entgegen.

Zunächst begegnen uns hier, um den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts, einige Künstler, welche den Uebergang der älteren Darstellungsweise zu der neueren bezeichnen, indem sie, bei noch vorherrschendem Typus der vorigen Periode, bereits mit Absicht auf Rundung und bestimmtere Entfaltung der Formen ausgehen. Zu diesen gehören vornehm-
1. lich Paolo Uccello und Masolino da Panicale. Vom Uccello sind nur einige wenige Malereien in dem grossen Klosterhofe von S. M. Novella (einfarbig in grüner Erde gemalt, — an dem Flügel, der neben der Kirche hinläuft) erhalten.

Von Masolino befinden sich zwei Gemälde in der Kirche S. 2.
M. del Carmine (Kapelle Brancacci), die Predigt des heil. Petrus, und die Heilungen von Kranken durch den heil. Petrus darstellend. Dem Uccello schreibt man auch die erste wissenschaftliche Ergründung der Perspektive zu.

§. 39. Als Masolino's Schüler bezeichnet man den Masaccio, der um den Anfang des Jahrhunderts zu S. Giovanni in Valdarno, zwischen Florenz und Arezzo, geboren und bereits im J. **1443**, wie man argwöhnt: an Gift, gestorben sein soll; einen höchst ausgezeichneten Künstler, denjenigen, welcher der neuen Richtung eine entschiedene Bahn brach. Ueber seine Lebensumstände ist sonst nichts bekannt, als dass Vasari berichtet, er habe ursprünglich Tommaso, oder abgekürzt Maso, geheissen und jene tadelnde Endigung accio habe man hinzugefügt, weil er der Kunst so ganz und gar hingegeben gewesen sei, dass er alle äusseren Verhältnisse des Lebens gänzlich vernachlässigt habe. Als frühere Arbeiten werden 1.
ihm die Wandmalereien in der Kapelle der heil. Katharina in S. Clemente zu Rom zugeschrieben, welche einige Scenen aus dem Leben der heil. Katharina und aus andren Legenden, eine Kreuzigung Christi u. a. m. darstellen. Von diesen Malereien ist jetzt nur sehr Weniges rein erhalten, das Meiste ist flau modern übermalt; nur hin und wieder erkennt man noch den ursprünglichen Meister, welcher, ähnlich wie Masolino, die Weise der letzten Nachfolger Giotto's mit eigenthümlicher Lebendigkeit und Schönheit durchzuführen sucht.

Ungleich bedeutender sind die Malereien, welche Masaccio 2.

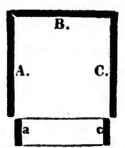
---

§. 39, 1. Umrisse in Kuhbeil's Studien nach alten florentinischen Meistern, Bl. 28—35. — ***Le pitture di Masaccio esistenti in Roma nella basilica di S. Clemente, colle teste lucidate dal C. Labruzzi e pub. da Gio. dalle Arme.***

§. 39, 2. Die Darstellungen der Kapelle Brancacci sind mehrfach gestochen: Einzelne Blätter in Bistermanier von Piroli (die Seitenwände); — sämmtliche Gemälde in Lasinio's Sammlung altflorentinischer Meister; — Durchzeichnungen der Köpfe in ***Tom. Patch: Masaccio, sua vita e collezione di*** 24 ***teste. Firenze,*** 1770.

in der Karmeliterkirche (S. M. del Carmine) zu Florenz, und zwar in der, dem heil. Petrus gewidmeten Kapelle Brancacci, neben den Werken des Masolino, ausgeführt hat.

Ehe wir dieselben jedoch näher betrachten, möge uns (da hier, ausser dem Masolino, noch ein dritter Meister thätig war) das folgende Schema, welches die Eintheilung der Malereien an den einzelnen Wänden und den beiden vorspringenden Pilastern der Kapelle giebt, die Bezeichnung des Einzelnen erleichtern helfen.



Grundriss der Kapelle.

1	2	3	Altar.	4	5	6
7	8	9		10	11	12
Pil. a.	Wand A.		Wand B.		Wand C.	Pil. c.

1. Vertreibung aus dem Paradiese. (Masaccio.)
2. Bezahlung des Zinsgroschens. (Masaccio.)
3. Predigt Petri. (Masolino.)
4. Petrus taufend. (Masaccio.)
5. Heilung des Krüppels an der Porta speziosa und Genesung der Petronilla. (Masolino).
6. Der Sündenfall. (Filippino Lippi?)
7. Petrus im Gefängniss. (Filippino Lippi.)
8. Erweckung des Königsohnes; (Masaccio; ein kleiner Theil, in der Mitte des Bildes, von Filippino.)
9. Petrus und Johannes, Krüppel heilend. (Masaccio.)
10. Petrus und Johannes, Almosen spendend (Masaccio.)

11. Petri Martyrthum. (Filippino Lippi.)
12. Petri Befreiung. (Filippino Lippi.)

Die Altarwand und die Seitenwand zur Linken enthalten somit die Gemälde Masaccio's, diejenigen, welche wiederum eine entschiedene Förderung in die Geschichte der Kunst brachten und welche in der That lange Zeit, bis auf Raphael, als die Schule der Florentiner Künstler galten. Hier ist es nicht sowohl jene Begeisterung, welche einen bestimmten Vorgang in würdiger Weise zu fassen und anschaulichst darzustellen sich bemüht; nicht jene Begeisterung, welche das freie Leben der Seele in der Gestaltung und im Ausdrucke der Gestalt zu offenbaren sucht; hier tritt zum erstenmale die Begeisterung für die körperliche Form an sich, für die äussere Bildung des Menschen hervor, das heisst jedoch: eine Begeisterung, welche in der Schönheit den Ausdruck des Maasses und Gesetzes, in der Ruhe und Bewegung den Ausdruck einer harmonischen Entwickelung der in den Menschen gelegten Kräfte siehet und im Bilde festhält. Daher hier zuerst eine gründliche und anmuthvolle Durchbildung des Nackten, die sich in den Gestalten des Adam und der Eva in der Vertreibung aus dem Paradiese (n. 1) zwar noch befangen, in jenem Jünglinge dagegen, welcher in n. 4 sich zur Taufe vorbereitet, schon meisterlich vollendet zeigt, — in beiden so bedeutend, dass die erstgenannten Figuren nachmals von Raphael in den Logen des Vatikans nachgeahmt wurden, die letztere nach alt überlieferter Annahme schon an sich eine Epoche in der Geschichte der florentinischen Kunst bezeichnet. Daher eine Modellirung, welche die Gestalten aus der Fläche hervorhebt, und dem was früher nur mehr oder minder Andeutung gewesen war, hier den Schein eines wirklichen Daseins zu geben beginnt; und zwar so, dass auch in dieser Beziehung, wie in der vorigen, die Bilder zugleich den Anfang und glücklichen Fortschritt zeigen, indem namentlich die Darstellung des Zinsgroschens (n. 2) noch vielfach hart und steif erscheint (die Höhe der Lichter ist nicht in die Mitte sondern an den Rand der Formen gesetzt), die Auferweckung

des Knaben (n. 8) dagegen schon in vollster Wirklichkeit vor dem Beschauer steht. Daher ferner ein Styl in der Gewandung, welcher von dem typischen Gesetz jener früheren Perioden frei und nur von dem organischen Gesetze der Körperform abhängig ist, aber durch grosse Linien und volle Massen den Adel der Bewegung deutlichst ausspricht. Daher endlich eine eigenthümliche Compositionsweise, die wenigstens in dem muthmasslich letzten Gemälde Masaccio's, jener Auferweckung des Knaben, bereits vollkommen charakteristisch hervortritt, indem hier nemlich die eigentliche Handlung nur wenige Personen anbetrifft, dagegen eine grosse Menge von Zuschauern umher angeordnet sind, die (ohne zu lebhafte Theilnahme an dem Vorgange) nur ein Vorbild tüchtiger, ernster Männlichkeit und würdiger Ausfüllung ihrer Existenz abgeben sollen. Die hohe poetische Vollendung, deren auch eine solche einseitige und anscheinend untergeordnete Compositionsweise fähig ist, werden wir vornehmlich bei einem späteren Florentiner, dem Domenico Ghirlandajo, kennen lernen.

Ueber Staffeleibilder des Masaccio weiss man nichts Gewisses. Man schreibt ihm zuweilen einzelne Köpfe zu, welche ein ähnliches Studium der Form und Modellirung, wie jene
3. Wandgemälde zeigen; ein trefflicher Kopf eines Greises befindet sich unter seinem Namen in der Gallerie der Uffizien zu
4. Florenz. Ebendort, in der Sammlung der Akademie, schreibt man ihm ein ausgezeichnet schönes, strenges und würdiges Gemälde zu, welches sich früher in S. Ambrogio befand. Es ist eine Madonna mit dem Kinde, vor der heil. Anna, eine Stufe tiefer und in deren Schoosse sitzend; die schönste Auffassung dieses Gegenstandes, die auch später von Fra Bartolommeo aufgenommen wurde.

§. 40. Ob Masaccio Schüler gebildet, ist nicht bekannt; der Karmelitermönch Fra Filippo Lippi, (geb. um das J. 1412, gest. 1469) der als ein solcher genannt wird, hat sich, wie es scheint, wohl nur an Masaccio's Werken gebildet, welche die Kirche seines Ordens zu Florenz schmückten. Aber der hohe Ernst, mit welchem Masaccio die Erscheinungen des

Lebens auffasste, macht in Fra Filippo's Werken schon entschieden einer sinnlichen Lust und einem Wohlbehagen an gemeiner Weltlichkeit Platz. Zunächst spricht sich diese seine 1.
Richtung in den äusseren Zuständen seines Lebens aus, über welches wir genauere Nachricht besitzen; im Leben und Wirken ist er das vollkommenste Widerspiel seines Zeit- und Standesgenossen Fiesole. Als Kind war er dem Orden einverleibt worden, aber es trieb ihn in die Welt hinaus; im siebzehnten Jahre verliess er das Kloster. Als er sich mit einigen Freunden an einer Uferfahrt auf der See ergötzte, wurden sie plötzlich von Seeräubern überfallen und als Sklaven nach der Berberei geführt. Achtzehn Monate trug Filippo hier die Kette, bis er einst seinen Herrn mit der Kohle so sprechend auf die Wand zeichnete, dass dieser ihn frei liess und, nachdem er ihm noch Mehreres gemalt, reichlich beschenkt wieder heim sandte. Aber auch die ganze Folgezeit seines Lebens ist ein Roman, da er fortwährend in Liebesabenteuer verwickelt war. Aus dem Margarethenkloster zu Prato entführte er die Lucrezia Buti, welche sich eben dort befand und lebte hernach mit ihr zusammen; ein Sohn, der aus diesem Verhältniss entsprang und den Namen des Vaters erhielt, wurde nachmals ein nicht minder berühmter Maler. Fra Filippo starb plötzlich nnd wie man argwöhnte, an Gift, das ihm die Verwandten der Lucrezia beigebracht; die Dispensation des Pabstes zu seiner Heirath mit der letzteren, die ihm durch seine mächtigen Gönner, die Mediceer, ausgewirkt worden war, kam zu spät.

Fra Filippo's bedeutendstes Werk sind die Fresken im 2.
Chore des Domes von Prato, wo er an der linken Seitenwand, in mehreren Feldern übereinander, die Geschichte des heil. Stephan, rechts die Geschichte Johannes des Täufers, zu den Seiten des Fensters mehrere einzelne Heilige darstellte. Diese Malereien, die — namentlich die unteren — in bedeutendem Maassstabe ausgeführt sind, zeigen allerdings eine gewisse Grossartigkeit, besonders in den Gestalten jener einzelnen Heiligen; doch ist diese Grossartigkeit nicht ganz rein und

es fehlt ihr die innere Ruhe. Sie sind ferner, namentlich einige Köpfe von Jungfrauen und Chorknaben, nicht ohne Anmuth, aber auch hier meist unrein und mit einem Zuge von Gemeinheit. Durchweg jedoch zeigt sich eine charaktervolle, zum Theil launige Lebensauffassung; Filippo malt selbst Schelme und Spitzbuben nach der Natur, nur freilich nicht überall am rechten Ort. Die Compositionen im Ganzen zeigen Affekt und eine hastige Leidenschaft.

3. Minder bedeutend und überdiess sehr übermalt sind Filippo's Fresken im Chore des Domes von Spoleto, wo er die Verkündigung, die Anbetung der Hirten, den Tod und die Krönung der Maria darstellte. In einigen von Filippo's Staffeleigemälden tritt jener Zug von Gemeinheit weniger hervor und macht einer weicheren und liebenswürdigeren Naivetät
4. Platz. Zu den vorzüglichsten dieser Art gehört ein Gemälde, welches den Tod des heil. Bernhard darstellt und in dem Queerschiff des Pratenser Domes aufgestellt ist; hier zeigt sich
5. ein schöner Ausdruck würdiger Gefühle. Sodann eine Tafel, die sich gegenwärtig in der Wohnung des Kanzlers von Prato befindet (das Bild war früher in S. Margherita und der Kopf der Madonna ist das Portrait der Lucrezia Buti), auf deren Predella die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel und der Kindermord mit Anmuth und Feinheit gemalt
6. sind. Eine treffliche Madonna, die das in Blumen liegende
7. Kind anbetet, im Berliner Museum; ein ähnliches Bild in der
8. Florentiner Akademie u. s. w. Eine Krönung Mariä, ebenfalls in dieser Akademie, früher in S. Ambrogio zu Florenz befindlich, ist ein figurenreiches Bild und enthält u. a. auch das eigne Portrait des Künstlers; doch haben hier seine Engel und Heiligen wiederum eine Physiognomie, die mehr auf Sinnenlust und Genuss, als auf sittliche Würde hindeutet.

Schüler des ebengenannten war Sandro Botticelli, der vom J. 1437 — 1515 lebte und eigentlich Alessandro Filipepi hiess; den Beinamen erhielt er nach seinem ersten Meister, dem Goldschmied Botticelli. Jene Hastigkeit und leidenschaftliche Bewegung, die wir in den historischen Werken des Fra

Filippo bemerkten, vererbte sich auf den Schüler, verband sich hier jedoch zugleich mit einer eigenthümlich phantastischen Auffassungsweise, welche ein gewisses Bestreben zeigt, den Gegenstand über das Gewöhnliche hinaus zu erheben. In einzelnen Fällen gelang dies in der That vortrefflich, wie namentlich in einem Rundbilde, welches sich in der Gallerie der 9.
Uffizien zu Florenz befindet und eine von Engeln gekrönte Madonna darstellt. Dies Bild hat, vornehmlich in den Köpfen, etwas ausserordentlich Anziehendes; die Maria ist hier das schönste Urbild des weiblichen Kopfes, welchen man fast in allen ähnlichen Bildern des Meisters wiederholt, in unglücklichen Fällen aber auch bis zur Hässlichkeit karikirt, findet. Noch ein anderes, neben dem genannten hängendes Bild ist 10.
sehr trefflich. Die Akademie zu Florenz besitzt ein grosses 11.
Altarbild, eine Krönung Mariä und darunter die vier Doktoren der Kirche, deren Köpfe ausgezeichnet gemalt sind. Andre Bilder sind insgemein weniger bemerkenswerth, wie z. B. der 12.
grössere Theil derjenigen, welche das Berliner Museum besitzt.

Bedeutender tritt der obenerwähnte phantastische Hang Sandro's in seinen eigentlich historischen Bildern hervor und vornehmlich in denjenigen, welche die Behandlung antiker Mythe und Allegorie in die moderne Kunst einzuführen beginnen. Doch verliert der Künstler sich hier nicht selten in Manier. Dahin gehören vornehmlich gewisse kleinere, sehr sauber gemalte Tafeln, wie z. B. seine allegorische Darstellung der 13.
Verläumdung (nach Lucians Bericht über ein Gemälde, welches Apelles ausgeführt hatte) in der Gallerie der Uffizien zu Florenz; ein Bild, welches die Wunder und den Tod des 14.
heil. Zenobius enthält, in der Sammlung des Hrn. v. Quandt zu Dresden u. a. m. — Als Wandmaler zeigt sich Sandro in 15.
der Sixtinischen Kapelle des Vatikan zu Rom, welche Kapelle unter Sixtus IV. erbaut und an ihren Wänden von den berühmtesten Malern der Zeit mit Fresken geschmückt ward (um 1474). Auf der einen Seite dieser Kapelle wurden Geschichten des Moses, auf der andern Geschichten Christi dargestellt. Von Sandro, dem hiebei die Oberaufsicht anvertraut war, rüh-

ren 3 Gemälde an den Wänden dieser Kapelle her: Moses der die Aegypter tödtet, die Rotte Korah und die Versuchung Christi, — welche sowohl die Verdienste als die Mängel dieses Künstlers zeigen; ausserdem 28 Gestalten heiliger Päbste zwischen den Fenstern.

Des Sandro Botticelli Schüler war der Sohn des vorhin erwähnten Fra Filippo Lippi, zur Unterscheidung von diesem Filippino Lippi genannt (geb. 1460, gest. 1505.) Er steht in seinen historischen Darstellungen wiederum der affektreichen Hastigkeit des Meisters sehr nahe, die er in einzelnen Fällen mit einer eigenthümlichen Anmuth zu verbinden weiss, dagegen er jedoch in andren Fällen einer gewissen Schwerfälligkeit, vornehmlich im Faltenwurfe, nicht Herr werden kann.
16. Zu seinen trefflichsten und vollendetsten Arbeiten in historischer Malerei gehören diejenigen, die er in der Kapelle Brancacci in der Karmeliterkirche zu Florenz ausführte und in denen er sich dem Ernste und der Gediegenheit des Masaccio glücklich annäherte, wenn er gleich dessen Einfalt und Ruhe nicht erreichen konnte. (Vergl. §. 38, 2.) Minder bedeutend und eigentlich nur in einzelnen Köpfen schön sind die Freskoma-
17. lereien, welche Filippino in einer Kapelle der Kirche S. Maria Novella zn Florenz, sowie diejenigen, welche er zu Rom
18. in S. Maria sopra Minerva, in der Kapelle des heil. Thomas von Aquino, ausführte. Was Filippino's anderweitige Werke
19. anbetrifft, so ist vor Allem ein Tabernakel zu Prato, in der Nähe von S. Margherita zu erwähnen, in welchem er eine Madonna mit dem Kinde und Engeln, und Heilige auf den Seiten darstellte; dasselbe ist zwar durchaus beschädigt und auch übermalt; doch sind die einzelnen noch erhaltenen Köpfe von der allerhöchsten Anmuth und Süssigkeit. Die Staffeleibilder Filippino's sind im Ganzen nicht von sonderlichem Werthe, eins der bedeutendsten ist eine Anbetung der Könige
20. in der Gallerie der Uffizien zu Florenz.

§. 41. Ein zweiter Künstler, welcher in der Sixtinischen Kapelle zu Rom arbeitete, war Cosimo Rosselli. Sein

vorzüglichstes Werk ist ein grosses Wandgemälde in einer 1.
(leider sehr dunklen) Kapelle von S. Ambrogio zu Florenz vom J. 1456. Es stellt die Versetzung eines wunderthätigen Abendmahlskelches aus der Kirche S. Ambrogio nach dem bischöflichen Palaste dar. Hier besteht wiederum, wie es schon beim Masaccio bemerkt wurde, der grösste Theil des Bildes aus einer Menge zuschauenden Volkes, darunter man höchst reizende Frauen - und Mädchenköpfe sowie tüchtige und würdige Männergestalten sieht. Das Kostüm ist das der Zeit und mit eigner Feinheit ausgeführt. Unter Cosimo's Tafeln ist vorzüglich schön eine Krönung der Maria in der Kirche S. Maria 2.
Maddalena de' Pazzi zu Florenz. Auch in S. Ambrogio be- 3.
findet sich von ihm ein treffliches Altarbild: eine Madonna, von Engeln umgeben, und Heilige zu ihren Füssen. Andre, zum Theil nicht unbedeutende Bilder Cosimo's sind im Museum von Berlin vorhanden. Seine Fresken in der sixtinischen Ka- 4.
pelle zu Rom, Pharao im rothen Meere, die Gesetzgebung Mosis und das Abendmahl, sind wenig interessant.

§. 42. Cosimo Rosselli war in seinen frühsten Arbeiten der Richtung des Fiesole nachgegangen, hatte sich jedoch nachmals mehr der Weise des Masaccio zugewandt. Ein and- 1.
rer Künstler jener Zeit, Benozzo Gozzoli, wird mit Bestimmtheit als ein Schüler des Fiesole bezeichnet; und in der That verräth er in seiner eigenthümlich lichten und heiteren Färbung, sowie in einer vorwaltenden Milde des Ausdrucks eine gewisse Verwandschaft mit jenem Meister. Im Uebrigen jedoch zeigt er die grösste Verschiedenheit von dessen Richtung; denn er gerade ist derjenige unter den Italienern, dem zuerst die Schönheit und die Lieblichkeit der Erde und ihrer mannigfaltigen Erscheinungen sich in voller Genüge aufgethan hat, dessen Bilder noch überströmen von dem Entzücken über diese Schönheit. Er bildete zuerst reiche landschaftliche Hintergründe mit Bäumen, Villen, Städten, mit Flüssen und reich-

---

§. 41, 1. Gestochen in Lasinio's Sammlung altflorentinischer Meister.

bebauten Flussthälern, mit scharf und kühnbezeichneten Felsen u. s. w. Er belebte diese Landschaften aufs Anmuthigste mit Thieren aller Art, mit Hunden, Hasen, Rehen, mit gross und kleinen Vögeln, welche überall sichtbar werden, wo nur eine leere Stelle blieb. Er zeigt, wo die Handlungen im Inneren der Städte oder der Wohnungen vorfallen, die reichste Phantasie für architektonische Gebilde, indem er die mannigfaltigsten Hallen, nach aussen durch Säulenstellungen geöffnet, zierliche Arkaden, Gallerieen, Logen u. s. w. — und alles dies in schönem, entwickelt toskanischem Style — darstellt. Was endlich die Darstellung der menschlichen Figuren anbetrifft, so finden wir hier Scherz und Laune, Affekt und heilige Würde aufs Glücklichste vereint; aber auch hier genügt es dem Künstler nicht an denjenigen nöthigsten Figuren, welche zu der jedesmaligen Handlung gehören; sondern Landschaften und Gebäude werden durch mannigfache Gruppen belebt und insbesondere sind die handelnden Personen sehr häufig von einem Kreise Zuschauender umgeben, in denen man vielfach Portraits von den Zeitgenossen des Künstlers erkennt, denen er hierin ein Denkmal gesetzt hat. Im Einzelnen sind die Gestalten des Benozzo nicht selten sehr anmuthig in Bewegung und Faltenwurf; eigen ist jedoch ihren Bewegungen eine gewisse, fast mädchenhafte Schüchternheit; die Köpfe sind voll Ausdruck, die Portraits naturwahr und fein aufgefasst.

2. Zu den früheren Werken des Benozzo gehören vornehmlich einige Malereien in den Kirchen S. Fortunato und S. Francesco zu Montefalco (einem Städtchen unweit Fuligno), vom J. 1450, in denen er noch jene nähere Verwandschaft zum Fiesole zeigt. Seine Eigenthümlichkeit entwickelt Benozzo
3. in seinen spätern Werken: einigen Malereien vom J. 1465 zu S. Gimignano, unweit Volterra (unter denen sich vorzüglich die in S. Agostino befindlichen auszeichnen), am vollsten je-
4. doch in den grossen Wandgemälden, womit er die ganze Nord-

---

§. 42, 2. Vergl. v. Rumohr It. F. II, S. 257 ff.

§. 42, 4. C. Lasinio: *Pitt. a fresco del campo santo di Pisa.*

wand des Campo Santo zu Pisa (mit Ausnahme jener bereits erwähnten Arbeiten des Pietro di Puccio) ausschmückte. Diese Werke führte er in den Jahren von **1469—85** aus; sie schliessen sich, wie im Raume, so auch im Inhalt unmittelbar an die Werke jenes Pietro an und stellen die Geschichten des alten Testaments vom Noah bis zum Besuch der Königin von Saba beim David in gedrängter, überreicher Folge dar. Der grössere Theil dieser Darstellungen ist noch ziemlich rein erhalten und bildet eins der anziehendsten Denkmale der Kunst des funfzehnten Jahrhunderts.

§. **43.** Was beim Benozzo Gozzoli als jugendliche Ueberschwänglichkeit erschienen war, bildete sich bei einem um Weniges späteren Meister zu männlicher Kraft und ernster Gediegenheit aus. Dies ist D o m e n i c o C o r r a d i, genannt: D o m e n i c o G h i r l a n d a j o (**1451—95.**), einer der grössten Meister seiner und aller Zeit, der dasjenige, was Masaccio gewollt und begonnen, zur schönsten Vollendung durchführte. Der Vater des Domenico war ein zu seiner Zeit geschätzter Goldarbeiter; es wird namentlich von ihm gesagt, dass die Guirlanden, welche er zum Kopfschmuck der florentinischen Mädchen arbeitete, sehr beliebt gewesen seien und dass er davon den Beinamen Ghirlandajo erhalten habe, welcher Beiname sodann auf den Sohn übergegangen ist. Anfänglich war letzterer ebenfalls für die Goldschmiedekunst bestimmt; er zeigte jedoch frühzeitig sein Talent für die Malerei, indem er schon als Knabe in des Vaters Laden die Vorübergehenden sprechend ähnlich zu zeichnen wusste. Als sein Lehrer in der Malerei wird A l e s s i o B a l d o v i n e t t i, ein zwar nicht verwerflicher, jedoch minder bedeutender Künstler des funfzehnten Jahrhunderts genannt. Im Domenico Ghirlandajo er- 1.
hebt sich die künstlerische Richtung der Zeit zu einer eigenthümlichen Höhe; es ist hier nicht mehr die Begeisterung für die blosse Form an sich, für eine schöne und würdige Auffassung der Erscheinungen der Natur; es ist die Begeisterung für diese Formen, für diese Erscheinungen, sofern sie der

Ausdruck grossartiger und bedeutsamer Lebensverhältnisse sind, die Begeisterung für die Herrlichkeit und Würde des Vaterlandes, welches, wie oben bereits bemerkt ist, zu jener Zeit seine schönste Blüthe feierte. Das Portrait, in der weitesten Bedeutung des Wortes, ist dasjenige, was in Ghirlandajo's Kunstleistungen am Bedeutsamsten hervortritt. So sehen wir bei ihm vornehmlich das Motiv, welches wir schon bei früheren Meistern als ein mehr zufälliges bemerkten, vollständig und consequent durchgebildet: nemlich Bildnissfiguren Mitlebender in den kirchlich historischen Darstellungen anzubringen, und ihnen solchergestalt ein ehrenvolles Denkmal zu stiften, ohne dieselben jedoch, wie es wohl an andern Orten (namentlich in den Niederlanden und Deutschland) geschah, den heiligen Gestalten selbst zu supponiren. Einfach und ruhig, in der Tracht ihrer Zeit, stehen diese Personen als Zuschauer, gewissermaassen als Zeugen, zu den Seiten der heiligen Handlung und nehmen nicht selten wohl den bedeutendsten Raum des Gemäldes ein; sie sind in leicht symmetrischer Weise insgemein in bestimmte Gruppen von einander gesondert, deren rhythmische Anordnung dem Ganzen eine eigenthümliche Feierlichkeit giebt. Ich möchte ihr Verhältniss zu dem eigentlichen Gegenstande der Darstellung mit dem Chor in der griechischen Tragödie vergleichen. Sodann liebt es Ghirlandajo, auch abgesehen von diesen Gruppen der Zuschauer, die heilige Handlung überhaupt in das häusliche und bürgerliche Leben der Zeit hereinzuziehen und mit dem Modekostüm der zuschauenden Personen auch die städtische Architektur in reichster Entfaltung und ausgebildeter Perspektive anzuwenden, ohne jedoch, wie es beim Benozzo Gozzoli noch der Fall war, gerade in phantastische Zusammenstellungen auszuschweifen. — Bei alledem ist es zugleich nicht zu übersehen, dass Sitte und Bildung jener Zeit eben durch die Kunst bereits zu einer edlen Milde und Mässigung herangereift waren und dass somit in den Bildern des Ghirlandajo, was namentlich das Kostüm betrifft, durchaus nichts Unkünstlerisches, nichts Bizarres störend entgegentritt. Die Gestalten der Hei-

ligen bleiben in ihrer bekannten idealen Gewandung, zuweilen selbst nicht ohne Reminiscenzen an den Styl des vierzehnten Jahrhunderts; auch tritt hier noch ein drittes Element hervor, indem in gewissen, zumeist weiblichen Nebenfiguren sich zuweilen wiederum ein specielles Studium leichterer antiker Motive, besonders in der Gewandung, zeigt. — In der Ausführung des Einzelnen bemerkt man zwar noch eine gewisse Strenge, vornehmlich in den Umrissen, ohne dass dieselbe jedoch noch als ein Mangel bezeichnet werden könnte; die Formen sind bereits aufs Schönste vollendet, die Besonderheiten der Natur mit glücklichem Sinne aufgefasst. In der Technik der Freskomalerei zeigt Domenico Ghirlandajo eine unübertroffene Vollendung.

Zu den frühesten Arbeiten des Ghirlandajo gehören die- 2.
jenigen, welche er, bei Gelegenheit des schon mehrerwähnten Wettkampfes, in der sixtinischen Kapelle des Vatikans zu Rom malte. Doch ist von diesen nur die Berufung der Heiligen Petrus und Andreas, schon ein tüchtiges, lebenvolles Bild, erhalten; eine Auferstehung Christi wurde nachmals vernichtet, um für Michelangelo's jüngstes Gericht genügenden Raum
zu gewinnen. Etwas später, vom J. 1480, sind seine Fresko- 3.
malereien zu Ognissanti in Florenz, nemlich die Figuren des heil. Hieronymus und Augustinus im Schiff der Kirche, von denen insbesondre die Umgebung des ersteren eins der vollendetsten Stillleben nach Art der damaligen Niederländer ent-
hält; sodann ein Abendmahl im Refektorium von Ognissanti 4.
mit dem glücklichen Bestreben, den einzelnen Köpfen eine individuelle Charakteristik zu geben. Diese Arbeiten in Ognissanti sind noch ungemein einfach und streng.

Ungleich bedeutender, sowohl in der Handhabung der Ge- 5.
stalt, in der freien Bewegung der Figuren, in der Mischung und dem Auftrag der Lichter in den Fleischpartieen (denen frü-

---

§. 43, 5 u. 6. Ghirlandajo's Gemälde in S. Trinità und in S. M Novella sind in Lasinio's mehrerwähnter Sammlung altflorentinischer Meister gestochen.

herhin die nöthige Wärme fehlte), als auch in Ausdruck und Auffassung des Lebens zeigt sich Ghirlandajo in den Fresken der Kapelle Sassetti in der Kirche S. Trinità zu Florenz, welche mit dem J. 1485 bezeichnet sind und Begebenheiten aus dem Leben des heil. Franziscus enthalten. Das schönste unter diesen Gemälden ist der Tod des heil. Franziscus, eine der wenigen wirklich historischen Darstellungen Ghirlandajo's. Die einfache feierliche Anordnung des Ganzen, die Würde und Naivetät in den einzelnen Gestalten, der edle männliche Ausdruck schmerzlicher Theilnahme, die vollendete Technik erheben dies Gemälde zu einem der vorzüglichsten Werke neuerer Kunst. Uebrigens sind nicht alle Gemälde jener Kapelle von gleichem Werthe; bei einigen, namentlich denen der linken Seitenwand, tritt offenbar Schülerhülfe
6. sehr bedeutend hervor. In den allgemeinen Beziehungen noch vollendeter sind die Malereien, welche Ghirlandajo um das J. 1490 im Chore von S. M. Novella zu Florenz ausführte; hier stellte er auf der einen Seite das Leben der Maria, auf der andern das Leben Johannis des T. dar, und von diesen Werken gilt ganz vornehmlich, was ich in der allgemeinen Charakteristik über Ghirlandajo vorausgeschickt habe.

In Tafelbildern konnte sich natürlich die Eigenthümlichkeit des Ghirlandajo nicht zu ähnlicher Schönheit entwickeln und sie können im Allgemeinen nicht auf gleichen Werth mit den Wandgemälden Anspruch machen. Doch findet man auch unter ihnen sehr ausgezeichnete Werke, namentlich zu Flo-
7. renz. Eine schöne Anbetung der Könige vom J. 1488 befindet sich dort in der Kirche des Findelhauses (agli Innocenti) und enthält besonders in den Nebenfiguren treffliche, aus dem
8. Leben gegriffene Köpfe. Zwei vorzügliche Bilder sind in der Florentiner Akademie; auf beiden kommen ungemein anmuthige und süsse Madonnen vor, was sonst beim Ghirlandajo nicht gerade häufig gefunden wird.

9. Die Brüder des Domenico Ghirlandajo, Davide und Benedetto Ghirlandajo, malten in seiner Art und unterstützten ihn bei seinen Arbeiten. Ebenso sein Schwager Bastiano

Mainardi, der jedoch, wenn er den Domenico schon nicht
in der Rundung und im Farbenauftrage erreicht, in der zarte-
ren Auffassung des Charakters christlicher Heiligen, besonders
in der Gesichtsbildung, etwas Eigenthümliches hat; für eine
Hauptarbeit des Mainardi hält man die Malereien in der Pfarr- 10.
kirche des Städtchens S. Gimignano (seines Geburtsorts) und
zwar in der Kapelle der Beata Fine. — Auch Francesco Gra-
nacci, einer der Schüler des Domenico, vereinigt mit des-
sen Styl eine gewisse leichtere Anmuth, ohne freilich die Le-
benskräftigkeit des Meisters zu erreichen. In der Gallerie 11.
Pitti und in den Uffizien zu Florenz sind einige gute Bilder 12.
von ihm; mehreres in der dortigen Akademie, wo namentlich 13.
eine Reihe kleinerer Bilder, das Martyrthum der heil. Apol-
lonia darstellend, ausgezeichnet ist. In späterer Zeit wandte
sich Francesco mehr zu der Weise seines grossen Mitschü-
lers, des Michelangelo Buonarotti, der, sowie auch Dome-
nico's Sohn, Ridolfo Ghirlandajo, der folgenden Periode an-
gehört.

§. 44. Während bei den letztgenannten Meistern mehr 1.
die Portraitauffassung vorherrschend war, so zeigt sich bei an-
deren ein mit besondrer Vorliebe durchgeführtes Studium des
Nackten, wie solches ebenfalls bereits beim Masaccio bedeu-
tend hervortrat. Dahin gehört zuerst Andrea del Castagno,
der um die Mitte des Jahrhunderts blühte. Sein eigenthümli-
ches Streben zeigt sich vornehmlich in einer scharfen stren-
gen Modellirung, die aber bei ihm in manieristischer Ueber-
treibung bis zu einer harten und dürren Trockenheit ausartet.
Einige Bilder der Art sieht man von ihm in der Florentiner 2.
Akademie, andre im Museum von Berlin. — Bekannter, wie 3.
durch seine wenigen erhaltenen Werke, ist er in der Geschichte
der Kunst durch eine schwere Schmach, welche sich an sei-
nen Namen geheftet hat. Bisher hatte man nemlich mit Tem-
perafarben gemalt, d. h. mit einer Mischung der Farben mit

---

§. 43, 10. v. Rumohr, It. F. II, S. 286.

Eigelb und einigen Harzen, die schneller trockneten und einen schnelleren Auftrag nöthig machten. Im Anfange des Jahrhunderts aber war durch Johann van Eyck in den Niederlanden die Oelmalerei bereits so bedeutend verbessert worden, dass sie mit glücklichstem Erfolge angewandt wurde. Von ihm hatte sie ein Italiener, Antonello von Messina, auf den wir später zurückkommen werden, als ein Geheimniss erlernt, und dieselbe ebenso seinem Freunde, dem Domenico Veneziano, mitgetheilt. Als nun des letzteren Bilder ein ungemeines Aufsehen machten, so erregte dies die Erbitterung und den Neid des Andrea; er schlich sich, während er mit Domenico gemeinschaftlich in S. Maria Nuova zu Florenz malte, in dessen Vertrauen ein und entlockte ihm sein Geheimniss. Domenico war ein fröhlicher Mensch, er trieb Musik und spielte trefflich die Laute; Andrea unterstützte ihn, wenn jener seinen Geliebten Serenaden sang. Eines Abends liess er ihn allein gehen, folgte ihm heimlich in der Dunkelheit nach, und ermordete ihn, um so des Nebenbuhlers in der Kunst los zu werden. Auf dem Todtenbette soll er sein Verbrechen bekannt haben. Ob indess diese Geschichte, welche Vasari erzählt, historisch zu bestätigen ist, möge hier dahin ge-
4. stellt bleiben. Das eine bekannte Bild des Domenico (in S. Lucia zu Florenz, jenseit des Arno) ist nicht mit Oel-, sondern mit Temperafarben gemalt; ebenso die erwähnten Bilder Andrea's. Jenes Bild des Domenico ist übrigens etwas abweichend von des letzteren Weise und hat etwas Mildes und Edles im Ausdruck, zeigt jedoch ebenfalls bereits ein gutes Gefühl für die Form. Jedenfalls liegt es in der Natur der Sache, dass die Tempera-Malerei, die für ein schnelles Bemalen grosser Flächen manche Vortheile darbot, erst allmählig, am Ende des Jahrhunderts, der Oelmalerei wich.

5. Am Entschiedensten wurde jenes Studium des Nackten durch den Einfluss gefördert, welchen die Bildhauerkunst auf die Malerei ausübte. Diese Kunst (vornehmlich die Arbeit in Bronze) war zu jener Zeit in Florenz mit glücklichstem Erfolge, bedeutender noch als die Malerei, ausgeübt worden

und es konnte nicht fehlen, dass ihre Erfahrungen in Bezug auf eine genauere anatomische Ergründung des menschlichen Organismus alsobald auch auf die Malerei übergetragen wurden. Vornehmlich wurde diess durch zwei Bildhauer bewerkstelligt, die neben dem Meissel zugleich auch den Pinsel führten: Antonio Pollajuolo und Andrea Verocchio (Scharfblick), die beide nach der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts blühten. Von letzterem wird angeführt, dass er zuerst Gypsabgüsse von menschlichen Gliedern genommen habe, um solche als Studien benutzen zu können. Beide haben einzelne treffliche Bildnerarbeiten geliefert, in ihren Malereien erscheinen sie jedoch minder bedeutend und zeigen ein ängstliches Bestreben, die Formen anatomisch richtig darzustellen. Vom Antonio Pollajuolo befinden sich einige Bilder in der Gallerie der 6.
Uffizien zu Florenz: zwei mit verschiedenen Kämpfen des Herkules, von denen besonders das eben Gesagte gilt; ein drittes mit drei nebeneinander stehenden männlichen Heiligen, das sich bei aller Strenge doch durch eine eigenthümliche, schlichte Würde auszeichnet. — Ein Bild des Verocchio ist in der dor- 7.
tigen Akademie vorhanden. Es stellt eine Taufe Christi dar und war ursprünglich für das Kloster S. Salvi gemalt. Einer der auf diesem Bilde enthaltenen Engel soll von einem Schüler des Andrea, dem Leonardo da Vinci gemalt sein, und der Meister, als er sich hierin von einem Schüler übertroffen sahe, fortan das Malen aufgegeben haben; doch ist im gegenwärtigen Zustande des Bildes jener Engel wenig von den andern Figuren zu unterscheiden und auch das Ganze nicht sonderlich bedeutend. Auf den Leonardo sowie auf andre Schüler des Andrea werde ich später zurückkommen.

Ihre schönste Vollendung feiert diese Richtung in einem andern toskanischen Meister, dessen Blüthe um den Schluss des funfzehnten Jahrhunderts fällt, im Luca Signorelli von Cortona (1440 — 1521). Schon unter den verschiedenen Künst- 8.
lern, welche in der sixtinischen Kapelle zu Rom gemalt hatten, war er als einer der vorzüglichsten aufgetreten. Hier hatte er die Reise des Moses mit der Ziporah und die letz-

ten Begebenheiten aus dem Leben des Moses gemalt, beides eigenthümlich grandiose Bilder, in deren Gestalten etwas Bedeutendes und Edles liegt und die sich durch schöne Behandlung der Gewänder auszeichnen. Seine Eigenthümlichkeit ent-
9. wickelte er am Schönsten in den grossen Wandgemälden, mit denen er eine Kapelle des Domes von Orvieto ausschmückte und welche das Ende der Welt darstellen. Hier sieht man die Geschichte des Antichrist mit höchst charaktervollen Figuren, sodann die Auferweckung der Todten, die Hölle und das Paradies, alles höchst inhaltreiche, bewegte und ausdrucksvolle Compositionen. Eine zwar noch strenge, aber sehr vollkommene und edle Zeichnung des Nackten findet sich in diesen Darstellungen mit Vorliebe und mit Glück angewandt; das ängstliche Bestreben nach blosser anatomischer Richtigkeit ist bereits überwunden und an dessen Stelle eine eigenthümliche Grossartigkeit und Erhabenheit getreten, welche sowohl den Darstellungen heiterer Ruhe und Seligkeit, als leidenschaftlicher, phantastischer Bewegung aufgeprägt ist. Auch in der Gewandung erscheint Luca hier nicht selten sehr vorzüglich und verräth im Einzelnen eine glückliche Nachahmung der Antike.

Andre Werke des Luca Signorelli findet man in seiner
10. Vaterstadt Cortona, deren namentlich Verschiedene im Chore
11. des dortigen Domes vorhanden sind. In der Kirche del Gesù zu Cortona hat er ein Abendmahl von sehr eigenthümlicher und ausdrucksvoller Composition gemalt. Hier sitzen die Jünger nicht, wie gewöhnlich, an einer langen Tafel, sondern sie knieen zu beiden Seiten und Christus, in der Mitte stehend,
12. theilt ihnen das heil. Mahl aus. Nicht minder bedeutend sind diejenigen Wandgemälde, welche er im Kloster Monte Uliveto maggiore aus dem Leben des heil. Benedict ausgeführt hat.

---

§. 44, 9. Umrisse bei Della Valle: *Storia del Duomo d'Orvieto. Roma,* 1791.

§. 44, 11. Kupferstich in der *Etruria Pittrice.*

Mehrere Tafeln von der Hand des Luca Signorelli sind in den florentinischen Gallerieen vorhanden, unter denen vornehmlich ein Gemälde der Maria mit dem Kinde, in der Ferne 13. einige nackte Hirten, in den Uffizien befindlich, ausgezeichnet ist. In einigen dieser Bilder gewahrt man bereits Einflüsse des sechzehnten Jahrhunderts, die sich jedoch nicht vollkommen glücklich mit seiner besondern Eigenthümlichkeit vereinigen. — Vortrefflich sind zwei Seitenflügel eines Altarwerkes mit ver- 14. schiedenen heiligen Gestalten, in der Gallerie des Berliner Museums.

Zweiter Abschnitt.

Schulen von Padua und Venedig.

§. 45. Bei den Florentinern war das Studium der Form vorherrschend auf dem nächstliegenden Wege befolgt worden, indem man vorzugsweise auf eine Nachbildung der umgebenden Erscheinungen des Lebens ausgegangen war. In andrer Weise zeigt sich dieses Studium der Form in der Schule von Padua ausgeübt. Hier nahm man die Muster antiker 1. Sculptur, in welchen man jene Formen der Natur bereits künstlerisch aufgefasst und ausgeführt sah, zum nächsten Vorbilde und suchte durch deren Vermittelung insbesondre zu dem vorgesteckten Ziele zu gelangen. Diese Richtung ist allerdings mit derjenigen zu vergleichen, welche wir bereits bei den Zeitgenossen des berühmten Bildhauers Niccolà Pisano kennen gelernt haben; nur zeigt sie sich bei den Paduanern ungleich bedeutender und in grösserer Ausschliesslichkeit durchgeführt, namentlich schon in dem Bezuge, dass man hier auch auf jene altchristlichen Gestaltungen, die aus einer neuen Auffassungsweise der antiken Kunst hervorgegangen waren, vor der Hand fast keine

Rücksicht mehr nahm. Was wir gleichzeitig bei den Florentinern des funfzehnten Jahrhunderts von der Nachahmung antiker Bildungsweise bemerkt haben, war nur als vereinzelte Zufälligkeit zu betrachten, und muss vielleicht schon als ein direkter Einfluss der paduanischen Schule angenommen werden.

Es hat diese Schule somit vornehmlich das Verdienst, die reichen Ergebnisse einer früheren, lange vergessenen Kunstblüthe wieder in die neuere Ausübung derselben eingeführt und ihre Benutzung eingeleitet zu haben. — Im Allgemeinen besteht ihre Eigenthümlichkeit in einer mehr plastischen als malerischen Auffassungsweise. Die Formen werden strenge und scharf bezeichnet, die Gewandung häufig ideal nach dem Vorbilde antiker Kostümirung behandelt und zwar so, dass sie, um die Körperformen bestimmter hervortreten zu lassen, meist immer straff angezogen und angespannt erscheint. Die Anordnung des Ganzen hat nicht selten mehr etwas Basreliefartiges, als dass die Gruppen-Anordnung hervorgehoben wäre. Die Nebendinge bezeugen nicht minder, vornehmlich in den Architekturen und Ornamenten, ein specielles Eingehen auf antike Vorbilder, und namentlich scheint es der antiken Verzierungsweise nachgeahmt, wenn man häufig lebendige Fruchtgehänge in den Bildern dieser Schule dargestellt findet. Dabei führte jedoch das Studium plastischer Vorbilder in der Regel auf eine übertriebene Schärfe und Härte der Formenbezeichnung, die sich im Einzelnen selbst der Karikatur annähert; in der Gewandung verleitete jenes angeführte Motiv zu der Angabe einer Menge kleiner scharfer Querfalten, welche die grossen und freien Linien derselben aufheben, selbst zuweilen den Eindruck der Hauptformen beeinträchtigen.

2. Der Stifter dieser Schule war Francesco Squarcione (**1394 — 1474**). Dieser Künstler hatte bedeutende Reisen in Italien und Griechenland gemacht und dabei, soviel in seinen Kräften stand, Reste der alten Kunst, Statuen, Torsen, Reliefs, Vasen u. s. w. gesammelt und Zeichnungen nach solchen

angefertigt. Mit diesen Dingen eröffnete er, nachdem er heimgekehrt war, zu Padua eine Studiensammlung von einem Reichthume, wie sie zu jener Zeit noch nicht gesehen worden war, und welche sich bald eines zahlreichen Besuches von Schülern, die unter solchen Mitteln eine vorzügliche Ausbildung hoffen durften, erfreute. Diese Schüler, die aus verschiedenen Gegenden Italiens herzuströmten, verbreiteten die Weise der Schule nachmals über einen grossen Theil des Landes. Ueberhaupt scheint Squarcione selbst mehr durch ein vorzügliches Lehrtalent als durch eignes Kunstverdienst ausgezeichnet gewesen zu sein; die wenigen von ihm vorhandenen Gemälde sind wenigstens nicht bedeutend. Zu diesen gehört eine nicht sonderlich anmuthige Maria mit dem Kinde in der Gal- 3.
lerie Manfrini zu Venedig, mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1442 bezeichnet. Aehnlich ein Bild in der Samm- 4.
lung des Rathspalastes zu Verona, den Kaiser Augustus und die tiburtinische Sibylle darstellend, welches wenigstens ein ungemein sorgliches Studium zeigt.

§. 46. Der bedeutendste unter den Schülern des Squarcione war Andrea Mantegna (1431—1506). Von Geburt ein Paduaner, wurde er nachmals an den Hof des Lodovico Gonzaga nach Mantua berufen, wo der Hauptsitz seiner Thätigkeit war. Was er für diesen Ort gearbeitet hat, ist jedoch grösstentheils vernichtet oder in fremde Museen entführt; erhalten ist hier vornehmlich nur noch Einiges von den Malereien, die 1.
er in dem Castello di Corte ausgeführt hat. In einem Saale dieses Schlosses, welcher gegenwärtig den Namen der Stanza di Mantegna führt und ursprünglich ganz mit Wandmalereien bedeckt war, erkennt man noch einige dieser Darstellungen, welche Begebenheiten aus dem Leben des Lodovico Gonzaga enthalten, — lauter Portraitfiguren mit dem Ausdrucke trefflichst individueller Naturwahrheit, aber ziemlich steifleinen aufgefasst. Sehr naiv und voller Leben ist eine Gruppe von Genien über einer Thüre dieses Saales, welche eine Inschrifttafel halten. Eine andre Gruppe von Genien an der Decke desselben Gemaches ist von seinen Söhnen ausgeführt. — Be-

2. deutender, wie es scheint, als diese Fresken, sind die Cartons, welche Mantegna, ebenfalls für Lodovico, für den Saal eines beim Kloster S. Sebastiano in Mantua gelegenen Palastes ausgeführt hat. Sie sind in Wasserfarben gemalt, neun Stück, jedes von 9 Fuss im Quadrat, und befinden sich gegenwärtig im Schlosse Hamptoncourt in England. Ihr Inhalt ist der Triumphzug Cäsars, eine grossartige, lebendige, ungemein geistreiche Composition, in der sich eine tiefe Versenkung in den Sinn des Alterthums mit naiver Auffassung des Lebens der Gegenwart auf glückliche Weise verbindet. Leider haben diese Werke vielfach gelitten und sind beträchtlich übermalt. Mantegna, der zugleich einer der ersten Kupferstecher Italiens war, hat mehrere Stücke dieses grossen Werkes eigenhändig gestochen.

3. Noch bedeutender als diese Cartons ist ein grosses Altargemälde, welches eine Madonna, von mehreren Heiligen umgeben darstellt, Francesco Gonzaga und seine Gemahlin knieend zu ihren Füssen. Es wurde als Weihbild für einen Sieg, den der genannte Gonzaga über Carl VIII. von Frankreich erfochten, im J. 1495 gemalt und führt desshalb bei den Italienern den Namen des Siegesbildes; es zeichnet sich durch trefflichste Ausführung und, was in den Arbeiten des Mantegna sonst nicht häufig gefunden wird, durch eine eigenthümlich weiche Behandlung des Nackten sowie durch eine schöne Milde des Charakters aus. Gegenwärtig befindet es sich im Pariser Museum. Unter den übrigen, in Paris vorhandenen Gemälden
4. Mantegna's sind vornehmlich noch zwei mit mythologisch-allegorischen Darstellungen durch ähnliche Vorzüge ausgezeichnet. — Dem ebengenannten Siegesbilde zunächst dürfte eine
5. Pietà (Christusleichnam zwischen zwei Engeln) stehen, welche sich im Berliner Museum befindet. Kopf und Gesicht des Er-

---

§. 46, 2. Goethe's Werke, Bd. XXXIX, S. 141—176.—*C. Julii Caesaris dictatoris triumphi ab Andrea Mantinea coloribus expressi aeneis typis Dominici de Rubeis, Romae* 1692.

§. 46, 3. Propyläen, hsgb. von Goethe, III, St. II, S. 48.

lösers sind hier von den schönsten und erhabensten Formen; die Köpfe der Engel, besonders der eine, über den ein zartes Helldunkel gebreitet ist, voll des innigsten, seelenvollsten Ausdruckes.

Eins der bedeutendsten, in Italien vorhandenen Staffeleigemälde Mantegna's ist die Tafel über dem Hauptaltar der 6.
Kirche des heil. Zeno zu Verona: eine Madonna auf dem Throne mit Engeln, auf jeder Seite vier stehende männliche Heilige. Eine reiche Architektur mit Reliefsculpturen, vorn mit Fruchtgehängen geschmückt, umgiebt das Ganze. Die Madonna, die das Kind auf dem Schoosse stehend hält, ist schlicht, würdig und voll zarter Anmuth; unter den Heiligen findet man ebenfalls einige sehr schöne Köpfe und einen eigenthümlich grandiosen Faltenwurf. — Nicht minder trefflich 7.
ist eine Grablegung Christi, in der Gemäldesammlung des Vatikans zu Rom. — Einige kleinere Bilder, welche mit unge- 8.
meiner Sauberkeit ausgeführt sind und ein eigenthümlich feines Studium zeigen, finden sich in der Gallerie der Uffizien zu Florenz; das bedeutendste unter diesen ist ein kleines Altarwerk, die Anbetung der Könige vorstellend, auf den Flügelbildern die Beschneidung und die Himmelfahrt Christi. Andres sieht man in den öffentlichen Sammlungen von Mailand, von 9.
Neapel und an andren Orten. 10.

Unter die Schüler des Andrea Mantegna gehören zunächst 11.
seine Söhne (namentlich Francesco Mantegna), die, wie ich bereits ein Beispiel angeführt habe, seine Malereien zu Mantua beendeten oder fortführten. Sodann vornehmlich Bernardo 12.
Parentino, welcher der Weise des Meisters ziemlich nahe kömmt. Andre Schüler des Mantegna, wie Carotto u. a., gehören bereits der folgenden Periode an.

§. 47. Die übrigen Zöglinge des Squarcione sind dem Mantegna in Bezug auf seinen künstlerischen Werth nicht gleichzustellen. Zu diesen gehören Gregorio Schiavone, Girola- 1.
mo da Treviso u. a., von denen man im Venetianischen Werke findet. — Als einer der bedeutendsten wird gewöhnlich der Bologneser Marco Zoppo genannt; aber gerade in

seinen Bildern zeigt sich die Eigenthümlichkeit der Schule auf barbarische Weise verzerrt; seine Gestalten haben durchweg etwas bäurisch Rohes und Plumpes, seine Gewandung ist in widerwärtigen Wulsten geordnet oder vielmehr missgeordnet. Nur in Nebenwerken wird man an die schöne Weise der
2. Schule erinnert. Sein Hauptwerk vom J. 1471, in welchem seine unangenehme Manier am Stärksten ersichtlich ist, befindet sich im Museum von Berlin und stellt eine Madonna auf dem Throne und Heilige zu ihren Seiten vor; früher war es
3. zu Pesaro befindlich. Aehnlich roh ist das Bild einer Madonna mit dem Kinde und Engelknaben in der Gallerie Manfrini zu Venedig.

4. Bedeutender scheint Stefano da Ferrara gewesen zu sein, dessen Bilder (in der Mailänder Brera sind mehrere derselben vorhanden) einen eigenthümlich phantastischen Zug verrathen. — Bis ins Barocke übertrieben zeigt sich dies phantastische Wesen bei einem andern gleichzeitigen Künstler von
5. Ferrara, dem Cosimo Tura, il Cosmè genannt, von dem eins der bedeutendsten Bilder, Madonna und Heilige unter prachtvoll überladenen Architekturen, sich im Museum von Berlin befindet. Cosimo war der Schüler eines älteren namhaften Künstlers von Ferrara, des Galasso Galassi.

Ich schliesse an diese Künstler noch die Notizen über einige jüngere ferraresische Künstler an, in denen sich die Richtung der paduanischen Schule eigenthümlich fortgebildet zeigt. Unter diesen begegnen uns zunächst Francesco Cossa und Lorenzo Costa, welche beide zu Bologna durch den damaligen Machthaber dieser Stadt, Giovanni Bentivoglio, be-
6. schäftigt wurden. Von erstrem findet sich in der dortigen Pinakothek eine grosse Madonna mit Heiligen vom J. 1474;

---

§. 47, 2 u. 3. Beide Bilder tragen den Namendes Künstlers, — *Marco Zoppo da Bologna,* und *Zoppo di Squarcione.* Das anmuthreiche geschmackvolle Bild, welches ihm in der Pinakothek zu Bologna zugeschrieben wird, dürfte somit, diesen Zeugnissen gegenüber, schwerlich als ächt gelten können.

von letzterem in der Kapelle Bentivoglj (in der Kirche S. Gia- 7.
como maggiore) eine thronende Madonna und die gesammte Familie des Stifters zu ihren Seiten. Dies Bild ist vom J. 1488. Beide sind einander ziemlich ähnlich und zeigen eine einfach derbe Auffassung der Natur nach paduanischer Manier.
Dem letztgenannten Gemälde gegenüber sieht man zwei grosse 8.
allegorische Darstellungen, den Triumph des Lebens und den Triumph des Todes (den Wagen des ersten von Elephanten, den des zweiten von Büffeln gezogen), ebenfalls Arbeiten des Lorenzo Costa, denen sich jedoch bereits, wennschon noch eine wärmere Belebung der Gestalten fehlt, gewisse gemüthliche Motive beimischen, die auf die spätere Entwickelungsperiode des Künstlers hindeuten. Da diese indess vornehmlich durch Einwirkung eines andern Meisters, des Francesco Francia, hervorgebracht wurde, so kann dieselbe erst bei der Betrachtung des Wirkungskreises des letzteren anschaulich gemacht werden. (S. §. 60, 12.)

Die Schüler, welche Lorenzo zu Ferrara gebildet hat, folgen im Ganzen mehr dem phantastischen Zuge, den wir bei den älteren ferraresischen Künstlern bemerkt haben. Zu
diesen gehören hier vornehmlich Ercole Grandi, ein Maler 9.
von dem nicht viel Bedeutendes erhalten ist, und Lodovico
Mazzolini, der in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten 10.
Jahrhunderts blühte. Ein Hang zum Seltsamen und Abenteuerlichen geht durch die Gemälde Lodovico's, in denen gewisse alterthümliche Motive der Stellung und Gewandung der Gestalten mehr aus Laune als aus innerem Bedürfniss beibehalten scheinen; die Köpfe sind voll scharfer Charakteristik, die sich im Einzelnen bis zur Karikatur steigert; die Farben, besonders der Kleidungsstoffe, energisch und leuchtend. Die Gal-
lerie des Museums von Berlin besitzt das bedeutendste Ge- 11.
mälde dieses Meisters, bei dem das eben Gesagte seine Anwendung findet. Es ist mit dem J. 1524 bezeichnet und stellt Christus als Knaben im Tempel predigend dar. Der Knabe ist hier ganz anmuthig, die verwunderlichen Köpfe der Gelehrten und Pharisäer aber sind mit einem höchst ergötzlichen

Humor gemalt. Ausserdem enthält das Museum von Berlin noch eine namhafte Anzahl andrer Gemälde des Lodovico. Im
12. Palaste Doria zu Rom (dort Dosso Dossi benannt) und in der
13. Gallerie des Kapitols (dort Lippi benannt) finden sich ebenfalls ein Paar Bilder desselben Künstlers, welche wiederum den Lehrstreit Christi darstellen.

Einer ähnlichen noch alterthümlichen Richtung, obwohl ohne die Phantasterei des ebengenannten, folgt ein andrer Fer-
14. rarese der Zeit, Domenico Panetti. Von ihm ist eine schöne, mit seinem Namen bezeichnete Grablegung im Berliner Museum vorhanden. —

§. 48. Kehren wir wieder auf die Richtung der paduaner Schule zurück. Sehr entschiedene Verwandschaft mit derselben zeigt ferner Melozzo da Forlì, der seinen Werken
1. nach zu urtheilen vielleicht ein Schüler des Squarcione war. In der Apostelkirche zu Rom malte er an der Decke einer Kapelle im J. 1472 eine Himmelfahrt Christi und einige Engelköpfe von eigenthümlich grossartiger Schönheit, welche der Weise des Mantegna nahe kommen. Einiges von diesen Fresken wurde bei einem Umbau jener Kapelle gerettet und in den Palast des Quirinal gebracht. Ebendaselbst, in der Gemäl-
2. degallerie des Vatikans, befindet sich noch ein andres Freskobild, welches dem Melozzo zugeschrieben wird; es stellt den Pabst Sixtus IV. dar, der mehreren Personen Audienz giebt, ein scharfes steifes Bild, aber voll naiver Portraitwahrheit.

3. In Verona findet man mannigfach Spuren von bedeutendem Einfluss der paduanischen Schule, der sich hier jedoch mit andern Einflüssen vermischt; wir werden dieselben später kennen lernen. (§. 54.)

4. Ebenso in Mailand. Einer der ersten bedeutendsten Meister dieser Richtung ist Vincenzio Foppa, aus Brescia gebürtig, der nach der Mitte des 15ten Jahrh. blühte. Eins seiner Hauptbilder ist ein Martyrthum des heil. Sebastian, ein

---

§. 48, 1. *d'Agincourt. peint pl.* 142.

Wandgemälde, das aus der Kirche der Brera in die dortige Gallerie gebracht wurde, und in dem sich ein eigenthümlich scharfes und strenges Formenstudium zeigt. Aehnlich ist dessen Zeitgenoss Vincenzio Civerchio. — Gegen das Ende des Jahrhunderts war in Mailand der berühmte Baumeister Bramante von Urbino thätig, indem er sich vornehmlich hier, neben seinen Arbeiten im Fache der Architektur, als Maler zeigte. Im Allgemeinen steht auch er wiederum dem Mantegna ziemlich nahe. Ausgezeichnet ist von ihm ein Mar-
tyrthum des heil. Sebastian in der Kirche dieses Heiligen zu 5.
Mailand; ähnlich die Wandmalereien einer Kapelle in der
Karthause bei Pavia, welche ihm mit Wahrscheinlichkeit zu- 6.
geschrieben werden*). — Berühmter als Maler ist des letzteren Schüler, Bartolommeo Suardi, der von dem Meister den Beinamen Bramantino führt. Eins seiner trefflichsten
Bilder, ein grosses Freskogemälde, befindet sich in der Mai- 7.
länder Brera, eine thronende Madonna mit zwei Engeln; hier zeichnet sich das Nackte durch eine eigenthümlich zarte Modellirung aus. Unter anderen in Mailand vorhandenen Wer-
ken dieses Künstlers wird vornehmlich, über der Thüre der 8.
Kirche S. Sepolcro, eine Darstellung des todten Christus zwischen den Marieen gerühmt, indem hier die perspektivische Zeichnung des von den Füssen aus verkürzten Leichnames unübertrefflich genannt wird. Leider ist dies Gemälde jedoch, um es gegen die Witterung zu schützen, so dicht mit Glas und Gittern verschlossen, dass man durchaus nichts davon erkennen kann.

Gleichzeitig mit den Genannten, d. h. um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, blühte in Mailand Ambrogio Borgognone, ein Künstler, der weniger von dem Einfluss der

---

*) Ich bemerke beiläufig, dass man die Bildung des Bramante im Fache der Malerei dem Piero della Francesca zuschreibt, einem Künstler, der um die Mitte des 15ten Jahrh. besonders am Hofe von Urbino thätig war und ein, der paduanischen Schule verwandtes Bestreben zeigt. Als Hauptverdienst dieses Künstlers wird besonders das erweiterte Studium der Perspektive gerühmt.

paduanischen Schule berührt scheint; ich bin der Meinung, dass seine besondere Eigenthümlichkeit mehr auf dem Grunde der älteren lombardischen Schule erwachsen ist, die, wie ich früher schon bemerkt habe, sich durch eine eigenthümliche Weichheit in der Auffassung und in der Behandlung auszeichnete. Ambrogio's Bilder zeigen keine besondere Kraft, keine genügende Durchbildung der Gestalten; dabei jedoch in den Köpfen, vor Allem in den Kinderengeln, die er besonders gern anbringt, eine höchst liebenswürdige Milde und Sanftmuth. In Mailand befinden sich einige Bilder von ihm, unter denen sich vornehmlich zwei Freskobilder in der Kirche S. Ambro-
9. gio auszeichnen: ein auferstandener Christus zwischen zwei Engeln (an der Chorwand, nach dem Seitenschiff zu) und
10. Christi Streit im Tempel mit den Kirchenlehrern (im Atrium
11. zur Sakristei). Zwei sehr vorzügliche Bilder besitzt das Berliner Museum, von denen besonders das eine: Maria auf dem Throne und zwei Engel zu den Seiten, des höchsten Ruhmes würdig ist: Kinderengel von so zarter Unschuld und so innigem Gefühle, wie hier das Christuskind anbeten, sind vielleicht nicht wieder gemalt.

Auch findet man eine eigenthümliche Annäherung an die Weise jener älteren lombardischen Schule in den Werken ei-
12. niger Künstler dieser Zeit von Parma, namentlich des Filippo Mazzuola, von dem u. a. ein Paar sehr treffliche Bilder (ein Christusleichnam im Schoosse einer Nonne, andre Nonnen umher, — und eine Madonna mit zwei Heiligen) in der Gallerie des Museums zu Neapel vorhanden sind.

Andre Künstler, die zu derselben Zeit, am Ende des funfzehnten und Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, in Mailand thätig waren, und deren Einfluss im Einzelnen schon bei den genannten Meistern sichtbar ist, werde ich in einem folgenden Abschnitte anführen. Vor Allen gehört dahin Leonardo da Vinci mit seiner zahlreichen Schule.

§. 49. Endlich zeigt sich noch ein bedeutender Einfluss der paduanischen Schule auf die Ausübung der Kunst in Venedig, und zwar zunächst in der auf der Insel Murano an-

sässigen Familie der Vivarini, die wir bereits in einem früheren Abschnitte kennen gelernt haben. Dort war es, gegen die Mitte des 15ten Jahrhunderts, Antonio Vivarini, dessen Werke den Stempel einer eigenthümlichen Weichheit, eines wundersamen Farbenschmelzes trugen. Jetzt begegnet uns, in der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts, ein, ohne Zweifel jüngerer Bruder jenes Meisters, Bartolommeo Vivarini, in dessen Werken sich, im Gegensatze gegen jene frühere Richtung, die grösste Schärfe und Strenge der Zeichnung, ganz nach paduanischer Weise, kund giebt; jedoch ist ihm durchhin eine erfreuliche Tüchtigkeit, meistentheils auch eine nicht zu verkennende Würde eigen; im Einzelnen z. B. in Köpfen der heil. Jungfrau, finden sich neben jener Schärfe zugleich anmuthigere Motive mit Glück benutzt. Das Hauptverdienst dieses Künstlers dürfte jedoch in dem charakteristischen Ausdrucke beruhen, den er den Köpfen seiner heiligen Gestalten (er stellt meist Madonnen, mit Heiligen umgeben, dar) aufzuprägen weiss. Gemälde von ihm sind in den
Kirchen und Sammlungen von Venedig (in S. Giovanni e 1.
Paolo, in S. Maria de' frari, in der Akademie u. s. w.) nicht selten, sowie sie auch in auswärtigen Gallerieen (z. B. in de-
nen von Neapel und Berlin u. a. O.) mannigfach vorkommen. 2.

Ein jüngerer Meister derselben Familie ist Luigi Vivarini, der gegen den Schluss des 15ten Jahrh. blühte. Seine Werke zeigen eine dem Bartolommeo verwandte Richtung, die sich im Einzelnen jedoch bereits der Weise der Bellini's, auf die ich gleich kommen werde, annähert. Auch von
ihm finden sich Bilder in verschiedenen Gallerieen (der Aka- 3.
demie von Venedig, den Museen von Neapel, Berlin u. s. w.).

Aehnliche Strenge zeigt ferner ein Zeitgenoss des Bartolommeo, Carlo Crivelli, dessen Bilder in Venedig selbst
sehr selten sind. Die Gallerieen der Brera zu Mailand und des 4.
Museums von Berlin besitzen verschiedene, mit seinem Namen bezeichnete Bilder.

Auch ist hier noch das Bild eines gewissen Rugerius
zu bemerken, welches sich, mit der Unterschrift des Meisters 5.

versehen, gegenwärtig im Museum von Berlin befindet. Es stellt einen heiligen Hieronymus dar, sitzend, die Rechte zum Segen erhoben, und zeigt in der Behandlung vollkommen paduanische Manier. (Die Seitenbilder, obwohl in ähnlicher Weise gemalt, rühren von andrer Hand her). Man hat diesen Rugerius (Roger) für einen Niederländer gehalten und in der That erinnert, wenn auch keinesweges die Technik, so doch wenigstens die allgemeine Anordnung der Gestalt jenes Heiligen an den Gottvater des Hubert van Eyck auf dem berühmten Genter Altarbilde.

§. 50. Nachdem wir diese der paduanischen Richtung angehörigen Künstler Venedig's betrachtet haben, sind wir nunmehr im Stande, die selbständige Eigenthümlichkeit der venetianischen Schule näher ins Auge zu fassen, wie dieselbe sich nämlich in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrh. neben der florentinischen und der paduanischen Schule der Zeit, als drittes Glied für die Befreiung der Kunst in ihren äusseren Verhältnissen entfaltet hat. In jenen Schulen ging man, wie wir bemerkt haben, für diesen Zweck vorzugsweise davon aus, dass man sich über die Form, und über die Gesetze, welche der Erscheinung der Form zu Grunde liegen (Zeichnung, Modellirung, Helldunkel etc.) zunächst verständigte und das Element der Farbe im Allgemeinen mehr als ein untergeordnetes betrachtete. Bei den Venetianern dagegen tritt im Wesentlichen das Element der Farbe als das bedeutendere hervor, und in Folge desselben bildet sich ihre Schule zu einer besonderen Eigenthümlichkeit aus. Wir haben hiebei zu berücksichtigen, dass schon jene älteren Meister (Antonio Vivarini und Johannes der Deutsche) eine, in jener Zeit noch ungekannte Trefflichkeit der Farbenbehandlung, vornehmlich in der Carnation, zeigten; sodann, dass der ebenfalls schon genannte Gentile da Fabriano sich längere Zeit in Venedig aufhielt und dort mehrere Schüler bildete, welche ohne Zweifel die Heiterkeit und den Glanz dieses Meisters beibehalten und in ihrer Weise weiter gebildet haben; dass ferner, worauf ich wieder zurückkommen werde, bei den Venetianern zuerst un-

ter den italienischen Schulen die Technik der Oelmalerei angewandt wurde, deren grössere Flüssigkeit und Saftigkeit (im Vergleich mit der Temperamalerei) vorzüglich jene Eigenthümlichkeit begünstigte. Vornehmlich aber war es der heitere festliche Sinn des venetianischen Volkes selbst, der den eigentlichen Grund und die Veranlassung einer solchen Auffassungsweise bildete. Was Zeichnung, Anordnung und Ausschmückung anbetrifft, so neigten sich hierin die Venetianer vorzüglich zu der Behandlungsweise der benachbarten paduanischen Schule, so jedoch, dass sie deren übertriebene Strenge zumeist glücklich vermieden und dass sie sich auch in diesen Dingen mit vollkommener Freiheit bewegten, wenn ihre besonderen Absichten damit in Widerspruch geriethen. Im Allgemeinen zeigt sich jenes vorherrschende Element der Farbe bei den venetianischen Meistern der Zeit noch mehr als das Wohlgefallen an leuchtender Pracht und buntem Glanze; eine vollkommen harmonische Verschmelzung desselben blieb einer späteren Periode vorbehalten. Was die Darstellungsweise im Einzelnen betrifft, so kommen eigentlich geschichtliche Compositionen selten vor, und wo dergleichen angewandt werden, bemerkt man eine von der Weise der Florentiner und Paduaner verschiedene Auffassung. Herrscht bei diesen eine gesetzmässige Anordnung des Ganzen, eine gemessene Gruppeneintheilung u. dergl. vor, so zeigen die Venetianer hierin von vorn herein eine gewisse Hinneigung zu dem sogenannten Genre, indem das Ganze sich mehr zerstreut und der Reiz der Umgebungen und Nebendinge, vornehmlich die Landschaft, sich bedeutender ankündigt. Häufiger sind die Bilder, welche nach hergebrachter Weise eine Madonna auf dem Throne und die Heiligen, die eben eines jeden Andacht erforderte, um sie versammelt darstellen. Doch werden letztere nicht, wie früher, in gleichen Entfernungen und ruhiger Geberde hingestellt, sondern es musste irgend ein Gegensatz ausgemittelt werden: sah der eine zur Jungfrau empor, so musste der andre in einem Buche lesen, kniete der eine, so musste der andre aufrecht stehen. Dann wurden die Lüfte des Hintergrundes ins-

gemein licht und hell gehalten, um die schönfarbigen Gestalten desto mehr abheben zu können. Auch suchten sie ihre Compositionen mit lieblichen Umgebungen auszuschmücken. Heitere scherzende Engelknaben, bald singend und musicirend, bald Blumen- und Fruchtgewinde tragend, gaben dem Ernste der religiösen Darstellungen eine anmuthige Abwechselung. Auch andre Beiwerke waren bei ihnen beliebt, namentlich prachtvolle Thronen und Tribunen unter denen die Heiligen versammelt sind; ja sie gingen zuweilen soweit, dass sie die Architektur des Rahmens, wie in das Bild vertieft darstellten, auch wohl selbst die Architektur der Kirchen oder Kapellen, dafür die Gemälde bestimmt waren, im Bilde perspektivisch verkürzt nachahmten.

§. 51. Ich habe im Vorigen bemerkt, dass vornehmlich die Technik der Oelmalerei ein Hauptförderniss für die Ausbildung der den Venetianern eigenthümlichen Richtung darbot. Antonello von Messina war es, der sich gegen die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts nach den Niederlanden, in die Schule des Johann van Eyck, begeben, von diesem sein Geheimniss der Bereitung und eigenthümlichen Behandlung der Oelfarben gelernt und dasselbe nachmals unter den Venetianern verbreitet hatte. Die wichtigsten Bilder dieses Künst-
1. lers, durch Namensunterschrift bestätigt, besitzt das Museum von Berlin. Das eine derselben vom J. 1445, das Portrait eines jungen Mannes, ist noch ganz in der Weise der Eyckschen Schule gemalt. Die andern beiden, der Kopf eines heil. Sebastian vom J. 1478 und eine Madonna mit dem Kinde, haben schon ungleich mehr von italienischem Typus, namentlich jene Weichheit und Wärme der Carnation, die später besonders die venetianische Schule zu ihrer bedeutendsten Blüthe
2. erhob. — Das Bild eines gekreuzigten Heilandes zwischen

---

§. 51. *Memorie istorico-critiche di Antonello degli Antonj pitt. Messinese comp. dal Cav.* **T. Puccini.** *Firenze* 1809. — Uebersetzt als: *Notice historique sur Antonello de Messine, trad. de l'Italien, par* **L. de Bast.** *Gand,* 1825.

den beiden Schächern, ebenfalls vom J. 1445, befindet sich im Besitz des Hrn. van Ertborn zu Utrecht; auch dies Werk noch ganz im Charakter der Eyck'schen Schule. — In der Akade- 3.
mie von Venedig eine weinende heilige Nonne aus der späteren Zeit des Künstlers.

§. 52. Das eigentliche Haupt der venetianischen Schule dieser Zeit ist Giovanni Bellini (1426—1516). Seine Gemälde sind freier und edler als die der gleichzeitigen Vivarini's; sie tragen insgemein das Gepräge eines milden Ernstes und vornehmlich sind seine Madonnen anmuthig und liebenswürdig, seine Christuskinder und Engel schön und heiter gebildet. Die grösste Anzahl von Werken seiner Hand findet sich zu Venedig, sowohl in den dortigen Gallerieen als besonders in den Kirchen. Unter den bedeutendsten nenne ich besonders ein Altarbild in der Sakristei der Kirche de' Frari 1.
vom J. 1488, und ein andres in der Kirche S. Zaccaria vom 2.
J. 1505. In beiden ist die architektonische Einrahmung durch die im Bilde selbst dargestellte Architektur nachgebildet; im letzteren bemerkt man bereits einige Motive derjenigen neueren Kunstweise, welche die venetianische Malerei des sechzehnten Jahrhunderts charakterisirt. Noch ungleich bedeutender ist dies der Fall in einem Bilde vom J. 1513 in S. Gio- 3.
vanni Crisostomo zu Venedig. Andres in den Kirchen S. 4.
Giovanni e Paolo, del Redentore (Sakristei), in der Akademie, in der Gallerie Manfrini (hier u. a. ein überaus heiteres Bild des heil. Hieronymus in seinem Studierzimmer). U. s. w.

Auch ausserhalb Venedig's sind die Bilder dieses Meisters nicht selten. Eins der grössten und bedeutendsten ist eine 5.
Krönung Mariä, welche sich in der Kirche S. Francesco zu Pesaro befindet. Die Pilaster-Architektur des Rahmens und die Predella dieses Bildes sind ebenfalls mit zierlichen kleinen Darstellungen geschmückt. — Im Neapler Museum befindet 6.
sich von ihm eine treffliche Darstellung der Transfiguration

§. 52, 5. Man beabsichtigte im J. 1835, das oben genannte Bild zu verkaufen.

mit einer eigenthümlichen Landschaft; eine grosse Reihe Bil-
7. der im Museum von Berlin, unter denen besonders mehrere Madonnen mit dem Kinde bemerkenswerth sind. U. s. w.

Minder bedeutend als Giovanni, ist sein etwas älterer Bruder Gentile Bellini (1421 — 1501). Zu dessen vorzüglichsten Werken sind zwei grosse Bilder zu rechnen, welche sich gegenwärtig in der venetianischen Akademie befinden.
8. Sie gehören der venetianischen Geschichte an; das eine stellt ein Mirakel vor, welches sich mit einer Reliquie des heil. Kreuzes in einem der Kanäle Venedigs zugetragen haben soll,
9. das andre eine feierliche Procession, die mit dieser Reliquie auf dem Marcusplatze gehalten wird. Gentile zeigt hier in den Köpfen der dargestellten Personen mehr Weichheit als Giovanni, aber eine ungleich geringere Charakteristik. Aehn-
10. lich ist ein grosses figurenreiches Bild in der Mailänder Brera, die Predigt des heil. Marcus zu Alexandria darstellend.

Giovanni Bellini hat eine sehr bedeutende Anzahl von Schülern gebildet, von denen einige, wie Giorgione und Tizian, für einen folgenden Abschnitt vorbehalten bleiben müssen. Hier sollen nur die bedeutenderen unter denjenigen, welche der Richtung des Meisters mit grösserem oder geringerem Talent, mit grösserer oder geringerer Eigenthümlichkeit nachgingen, genannt werden. Sie unterscheiden sich vornehmlich in zwei Gruppen, von denen die eine mehr in einer anmuthvoll weichen, die andre mehr in strenger, statuarischer Weise darzustellen pflegt. Zu der ersten Gruppe gehören vornehmlich die folgenden Künstler:

Pierfrancesco Bissolo. Ein schönes Bild in der ve-
11. netianischen Akademie: Christus, der der heil. Katharina die Dornenkrone reicht, von vielen Heiligen umgeben; — eine
12. Verkündigung in der Gallerie Manfrini; — eine treffliche Aufer-
13. stehung Christi im Berliner Museum u. a. m. enthalten Beispiele der zarten Milde und Weichheit, welche diesen Künstler auszeichnet.

14. Piermaria Pennacchi. Eine Madonna im Momente der Verkündigung, in S. Francesco della Vigna zu Venedig;

eine andre Madonna in der Sakristei von S. M. della Salute 15.
u. a. m. sind Beispiele einer offenen und grossartigen Anmuth.

Andrea Cordelle Agi. Diesem Künstler ist das Bild 16.
einer Vermählung der heil. Katharina im Berliner Museum, von gemüthlich anziehendem Ausdruck in den Köpfen, zugeschrieben.

Martino da Udine. Eine Verkündigung in der vene- 17.
tianischen Akademie; die heil. Ursula, zwischen ihren Jungfrauen stehend, in der Brera von Mailand; — zwei Bilder 18.
von einer ruhigen, edlen Schönheit.

Girolamo di Santa Croce, besonders bekannt durch Kabinetbilder mit kleinen zierlichen Figuren. Seine Engelknaben, die mit leicht flatternden Gewändern in der Luft schweben oder auf Wolken stehen, sind von grossem Liebreiz. Das Berliner Museum besitzt verschiedene Bilder der 19.
Art, unter denen vornehmlich eine Geburt Christi mit einer namhaften Anzahl solcher Engelknaben, von denen einige singen, andre die Passions-Instrumente halten, ausgezeichnet ist. Aehnlich eine Anbetung der Könige in der Gallerie Manfrini 20.
zu Venedig. Ebendaselbst zwei zierliche und bereits sehr clas- 21.
sisch entwickelte Bildchen mit antiken Darstellungen. — Später wandte sich dieser Künstler der modernen Manier (des Tizian) zu, ohne sich jedoch in derselben bedeutender auszuzeichnen. Unter die besseren Bilder der Art gehört eine Ma- 22.
donna mit Heiligen in der Akademie von Venedig. Ein Abend- 23.
mahl in S. Francesco della Vigna ist dagegen sehr mittelmässig.

Zu der zweiten Gruppe von Bellini's Schülern gehören:

Vincenzio Catena. Bei diesem Künstler wird noch, wie es scheint, ein gewisser Einfluss der Richtung des B. Vivarini sichtbar. Die Akademie zu Venedig besitzt mehrere Bilder 24.
der Art, unter denen besonders zwei, mit den Gestalten des Hieronymus und des Augustinus, bemerkenswerth sind. Nachmals wandte sich Catena der Richtung des Giorgione zu.

Andrea Previtali. Hauptbilder zu Bergamo, der Va-

25. terstadt des Künstlers, unter denen besonders ein Altarbild in
S. Spirito, der heil. Johannes der Täufer von andern Heiligen
umgeben, ausgezeichnet und denen überhaupt ein edler ruhi-
26. ger Charakter eigen ist. Eine heilige Familie in der Gallerie
Manfrini zu Venedig, in einfacher, etwas strenger Anmuth.
27. Ein treffliches Bild mit drei weiblichen Heiligen im Museum
von Berlin.

Giambatista Cima da Conegliano. Einer der be-
deutendsten unter den Anhängern des Giovanni Bellini. Seine
Gestalten, vornehmlich die männlichen, zeichnen sich durch
eine eigenthümliche Kraft, Ernst und Würde, durch eine gross-
artige Ruhe in Geberde und Bewegung aus. Unter den Bil-
dern, welche das Berliner Museum von ihm besitzt, ist be-
28. sonders ein Altargemälde: Madonna auf dem Thron und vier
männliche Heilige auf den Seiten, sehr bedeutend. Ein andres
29. Bild derselben Gallerie, der heilige Anianus von Alexandria,
welcher die verwundete Hand eines Schuhmachers heilt, ist
durch die lebendige Charakteristik in den Köpfen ausgezeich-
30. net. Die Akademie von Venedig besitzt ebenfalls zwei treff-
31. liche Bilder seiner Hand. Auch in der Brera zu Mailand
sind mehrere vorhanden, unter diesen jedoch einige, bei denen
das Bestreben nach Kraft und Strenge bereits in Schwerfällig-
keit ausartet.

Diesen Anhängern des Giovanni Bellini (denen sich noch
eine grofse Zahl anderer Namen anreiht), dürfte u. a. auch
Marco Marcone von Como zuzuzählen sein. Das Berliner
32. Museum besitzt von ihm ein Gemälde vom J. 1507, das Mahl
zu Emaus darstellend, welches eine bedeutende Verwandschaft
zu der allgemeinen Richtung der Schule zeigt, zugleich aber
auch durch eine eigenthümlich naive Auffassung des Lebens
ausgezeichnet ist.

§. 53. Aufser Gio. Bellini und seiner Schule sind noch einige andre Künstler anzuführen, welche zwar dem allgemeinen Entwickelungsgange der venetianischen Kunst folgten, sich jedoch unabhängig von jenen, in selbständiger Individualität ausbildeten. Zu diesen gehört Marco Basaiti, ein Meister von ei-

genthümlich schlichter Würde und Strenge, zugleich aber von einer schönen und kräftigen Färbung. Er scheint in einem nähern Verhältniss znm Bartolommeo Vivarini gestanden zu haben, wie sich vornehmlich aus einem grossen Altarbilde in 1.
der Kirche S. M. de' frari zu Venedig ergiebt, welches von Vivarini angefangen und von Basaiti vollendet ist: der h. Ambrosius, zwischen mehreren Heiligen sitzend, und darüber die Krönung der Maria, — ein zwar strenges, aber schönes und würdiges Werk. Diesem ähnlich ist eine Darstellung Christi 2.
am Oelberge vom J. 1510, in der venet. Akademie. Minder bedeutend, obgleich mit trefflichen Einzelheiten, ein andres Bild derselben Sammlung, gleichfalls vom J. 1510: Petri Be- 3.
rufung zum Apostelamte, eine Composition von dramatischer Bewegung, wie sie vielleicht nicht in den Kräften des Künstlers lag. Einige kleinere Bilder der Akademie sind dagegen 4.
wiederum sehr vorzüglich. Auch das Berliner Museum besitzt 5.
ein schönes Altarwerk dieses Künstlers.

Bedeutender als der eben genannte ist Vittore Carpaccio. Dieser Künstler ist der eigentliche Historien-Maler der älteren venetianischen Schule, aber er fasst seine Darstellungen gleich von vorn herein in jener mehr genreartigen (romantischen) Weise auf, von der ich oben gesprochen habe. Er weiss in solchen Bildern das venetianische Volksleben seiner Zeit in bunter Mannigfaltigkeit und in reichster Entwickelung vorzuführen; auch liebt er es, die Hintergründe derselben mit landschaftlichen Prospekten, mit Architekturen und dergleichen auszufüllen. Er ist in solcher Rücksicht den florentinischen Meistern des funfzehnten Jahrhunderts gegenüberzustellen, aber die freiere Compositionsweise, die heitere lichte Färbung bezeichnen hinlänglich die Schule, der er angehört. Die Akademie von Venedig besitzt eine bedeutende Anzahl von Werken seiner Hand, unter denen besonders acht grofse figurenreiche 6.
Gemälde, welche die Geschichte der heil. Ursula und ihrer

---

§. 53, 6. In einer Reihenfolge gest. von: Gio. de Pian e Franc. Calinberti.

eilftausend Jungfrauen darstellen, bemerkenswerth sind: sie
waren früher in der Schule der heil. Ursula befindlich. Aus-
7. ser diesen zeichnen sich in derselben Sammlung eine Darstel-
lung im Tempel (aus der Kirche S. Giobbe), und die Begeg-
8. nung des Joachim mit der Anna, verschiedene Heilige zu ih-
ren Seiten, (vom J. 1515) vortheilhaft aus. — Die Gallerie
9. der Brera zu Mailand besitzt ebenfalls mehrere Bilder des
10. Carpaccio. Im Berliner Museum ist ein treffliches Bild von
ihm, die Einsegnung des heil. Stephan und andrer Diakonen
darstellend.

Die Bilder von Carpaccio's Schülern, Giovanni Man-
sueti und Lazzaro Sebastiani, befolgen eine ähnliche
Compositionsweise, sind in ihrer minder belebten Auffassungs-
weise jedoch etwa nur den Werken des Gentile Bellini gleich-
11. zustellen. Die Akademie zu Venedig besitzt einige Bilder
von ihnen, die sich (wie die angeführten des Gentile) auf die
Mirakel des heil. Kreuzes in Venedig beziehen.

§. 54. Noch sind einige Künstler anzuführen, welche um
das Ende des funfzehnten Jahrhunderts blühten und etwa die
Mitte halten zwischen der Weise des Giovanni Bellini und
der des Andrea Mantegna.

Dahin gehört zunächst Bartolommeo Montagna von
1. Vicenza. Werke von ihm, denen ein gewisser Ernst der Auf-
fassung, zugleich aber eine unerfreuliche Trockenheit beiwohnt,
befinden sich in der Akademie von Venedig und im Museum
von Berlin.

Sodann mehrere Maler von Verona. Liberale, eben-
2. falls ein minder bedeutender Künstler. Eine Anbetung der
3. Könige im Dom zu Verona, ein Altarbild in S. Fermo (der
heil. Antonius von Padua zwischen andern Heiligen), einige
4. Fresken in S. Anastasia gehören zu seinen Hauptbildern. Li-
berale war zugleich Miniaturmaler; in der Libreria des Do-
5. mes von Siena wird ein Mefsbuch bewahrt, welches mit Bil-
dern seiner Hand geschmückt ist, die jedoch nicht sonderlich
6. werthvoll sind. — Francesco Morone. Treffliches Altar-
gemälde in S. Anastasia zu Verona: Madonna zwischen dem

heil. Augustin und Thomas von Aquino, unten die Donato-
ren. Unter andern Arbeiten ist ein schönes Wandbild an ei- 7.
nem Hause zn Verona (No. 5522, jenseit Ponte delle navi)
anzuführen: Madonna zwischen vier männlichen Heiligen.
Mehrere bedeutende Gemälde von Fr. Morone, durch die Na-
mensunterschrift beglaubigt, im Museum von Berlin: eine Ma- 8.
donna mit dem Kinde, und zwei gröfsere Bilder: Thronende
Madonnen und Heilige auf ihren Seiten. Sie sind einfach
und tüchtig gemalt und haben das Gepräge eines milden Ern-
stes. — Girolamo dai Libri (Sohn eines Büchermalers,
daher seine Benennung). Verona besitzt eine bedeutende An-
zahl von Werken dieses vorzüglichen, ausserhalb sehr wenig
gekannten Meisters. Seine früheren Bilder neigen sich ent-
schieden zur Weise des Andrea Mantegna, wie namentlich ein
Altarbild in S. Anastasia, — eine thronende Madonna mit 9.
Heiligen und Donatoren, — bedeutende Erinnerungen an Man-
tegna's Altarbild in S. Zeno enthält. Aehnlich ist eine Geburt 10.
Christi mit dem heiligen Hieronymus und Johannes dem Täu-
fer in der Gallerie des Rathspalastes, ein noch strenges Bild,
aber von anziehend mildem Charakter und bereits mit eigen-
thümlicher Weichheit in der Malerei. Noch ungleich weicher
und von noch milderer Anmuth, zugleich mehr der Schule
des Bellini verwandt, erscheint Girolamo in einigen späteren
Gemälden. Die Gallerie des Rathspalastes besitzt mehrere 11.
dieser spätern Zeit angehörige Bilder, unter denen besonders
ein Gemälde vom J. 1530, — Madonna auf dem Thron, ver-
schiedene Heilige und Tobias mit dem Engel zu ihren Seiten,
bemerkenswerth ist.

Dritter Abschnitt.

Schulen von Umbrien und Meister einer verwandten Richtung.

§. 55. Es liegt in der Natur der Sache, dass jenes, über so viele bedeutende Schulen verbreitete realistische Streben, welches im Allgemeinen und Wesentlichen mehr auf die Vorstellung einer naturgemässen und schönen äusseren Form, als auf eine besondere geistige Tiefe des Inhalts ausging, nicht ohne eine bestimmte Herausstellung des Gegensatzes bleiben konnte. Schon in der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts findet sich ein solcher Gegensatz in der florentinischen Kunst, indem namentlich Fra Giovanni da Fiesole, den ich noch den Meistern der vorigen Periode zugezählt habe, dessen Blüthe aber erst in diese Zeit fällt, entschieden getrennt von der Richtung der übrigen Florentiner dasteht. Ebenso und in noch gröſserer Ausdehnung bildet sich in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts, vornehmlich im letzten Viertel desselben, ein solcher Gegensatz in der Schule von Umbrien.

Schon die äusseren Verhältnisse des Lebens veranlassten es, dass sich in Umbrien, dem oberen abgeschlossenen Thale der Tiber, eine mehr auf das Innerliche gewandte Richtung der Kunst hervorbildete. Dieser Landstrich ist es, der sich im Mittelalter als der eigentliche Sitz religiöser Schwärmerei vor andern Gegenden Italiens auszeichnet; hier finden sich die wunderthätigsten Bilder, hier sind Schwärmer, wie der heilige Franciscus, geboren und gebildet; und Assisi, die Stiftung des heiligen Franciscus, welche einen solchen Sinn vorzugsweise erhalten muſste, ist der Mittelpunkt, um welchen die übrigen Ortschaften sich dienstbar anreihen. Die Kunst folgte hier den Interessen des Lebens ebenso, wie sie sich ähnlich in den Handelsstaaten von Florenz und Venedig, in dem der Gelehrsamkeit des Alterthums hingegebenen Padua verhalten hatte. Fleckenlose Seelenreinheit, zum Höchsten

aufsteigende Sehnsucht und gänzliche Hingebung in süss schmerzliche und schwärmerisch zärtliche Gefühle, dies sind die durchgehenden Züge in dem Charakter der Schule, zu deren Betrachtung wir uns jetzt wenden.

§. 56. Zunächst dürfte, für die eigenthümliche Ausbildung der umbrischen Schule, einiges Gewicht auf den Einflufs zu legen sein, der, wie wir gesehen haben, von dem sinnesverwandten Siena, und zwar durch den Taddeo di Bartolo, auf die Kunstübung dieser Gegend ausgegangen war. Ich habe bemerkt, dass namentlich zu Assisi verschiedene Werke oder Reste erhalten sind, welche eine bedeutende Verwandschaft mit der Art und Weise dieses Künstlers bezeugen. Dahin gehören besonders die Wandmalereien des Kirchleins S. Ca- 1.
terina, das im Aeufseren von einem gewissen Martinellus um das J. 1422, im Innern von Matteo de Gualdo und Pietro Antonio di Fuligno mit Fresken ausgeschmückt wurde. Die erhaltenen Reste von den Malereien des Martinellus tragen ein entschieden sienesisches Gepräge, sind im übrigen jedoch unbedeutend. Anziehender, mit dem Ausdruck einer schönen Milde in den Köpfen, sind die Werke des Pietro Antonio, die sich an den Seitenwänden des Kirchleins befinden.

Bedeutender zeigt sich ein späterer Künstler, dessen Werke in die zweite Hälfte des Jahrhunderts fallen: Niccolo von Fuligno, gewöhnlich Niccolo Alunno genannt. Dieser Meister übertrifft seine Vorgänger nicht nur an Kraft und Klarheit der Farbe, sondern vornehmlich im Ernst, in der Würde und Genauigkeit, mit welcher er seine Gegenstände behandelt. Im Dome zu Assisi malte er die Darstellung ei- 2.

---

§. 56, 1. Vergl. v. Rumohr It. F. II. S. 312 ff., wo jedoch das Kirchlein nicht die in Assisi übliche Benennung führt. — Auch an andren Gebäuden von Assisi findet man Malereien im Style der Sieneser, namentlich des Taddeo di Bartolo; so an der Confraternità di S. Francesco, wo aufsen in einer Nische das Rosenwunder des heil. Franciscus und daneben andre Malereien in grüner Erde dargestellt sind.

ner Pietà mit zwei Engeln, die, wie Vasari sagt, so von Herzen weinen, dass er glaubt, kein auch noch so trefflicher Künstler habe sie besser machen können; doch sind von diesem Bilde nur noch geringe Ueberreste, in ein neueres Altar-
3. gerüst eingelassen, erhalten. Verschiedene Bilder von ihm befinden sich zu Fuligno (namentlich in der Augustinerkirche
4. S. Niccolo). Ein schönes schlichtes Bild aus seiner früheren Zeit, vom J. 1465, sieht man in der Brera zu Mailand; eins
5. seiner spätesten im Chor der Pfarrkirche von La Bastia, einem Oertchen vor Assisi (auf dem Wege von Perugia); es ist ein aus mehreren Tafeln zusammengesetztes Altarwerk vom Jahre 1499.

Ein merkwürdiges Bild von verwandter Richtung befindet
6. sich zu Perugia in der Kirche S. Maria Nuova. Es ist vom Jahre 1466 und stellt eine Verkündigung Mariä dar, darüber Gottvater in der Glorie; es ist ein wunderbar schönes Bild, streng und ernst, fast noch in der Art der früheren Sieneser, aber voll der allerhöchsten Anmuth und Liebenswürdigkeit. Es giebt nichts Schöneres als diese Köpfe der Maria und vornehmlich des Engels.

Gleichzeitig mit Niccolo Alunno lebte ein andrer Künstler jener Gegend, Fiorenzo di Lorenzo, der zwar auf keine Weise die Innigkeit des ersteren erreicht, dagegen gewisse Vortheile in der malerischen Anordnung, Eigenthümlichkeiten der Lage und Wendung, so wie namentlich gewisse Feinheiten in der Auffassung der Formen vor ihm voraus hat.
7. Seine Bilder sind sehr selten. In der Sakristei der Kirche S. Francesco de' conventuali zu Perugia befinden sich zwei Bilder mit den Gestalten des heil. Petrus und Paulus, welche mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1487 versehen sind; ebendaselbst der Obertheil eines grösseren Werkes,

---

§. 56, 6. Hr. v. Rumohr, a. a. O. II. 317, scheint dies Bild dem Nicc. Alunno zuzuschreiben; doch waren mir dessen übrige Werke nicht so bedeutend wie dies erschienen, und ich glaubte in ihnen auch eine etwas verschiedene Richtung wahrzunehmen.

halbrund, Madonna mit dem Kinde und zwei anbetenden Engeln.

Ein dritter Künstler dieser Zeit, Benedetto Bonfigli von Perugia, neigt sich in der eigenthümlichen Behandlungsweise seiner Werke nach einer andern Seite hin, indem er der Art des Gentile da Fabriano nahe verwandt erscheint. Dies ist vornehmlich der Fall in seinem schönsten Gemälde, einer Anbetung der Könige in S. Domenico zu Perugia. In 8.
anderen erscheint er freier, aber zugleich schwächer. Zu diesen gehört eine Pietà (der Christusleichnam in den Armen 9.
der Maria und zwei Heilige) in S. Pietro. Sodann zwei Tafeln, Engel mit Passions-Instrumenten, welche unter dem 10
ebengenannten Madonnenbilde des Fiorenzo in S. Francesco zu Perugia angebracht sind. Sie sind indess nur Fragmente grösserer Bilder; die von ihnen abgeschnittenen Stücke befin- 11.
den sich in der Akademie von Perugia.

§. 57. Was wir solcher Gestalt bei verschiedenen Meistern vorbereitet sahen, findet sich bei einem, um etwas jüngeren zur trefflichsten Vollendung ausgebildet. Dies ist Pietro Vanucci della Pieve („de castro plebis", so genannt nach seinem Geburtsorte Castello della Pieve), oder Pietro Perugino (nach dem Orte, wo er sich nachmals niederliess, — geb. 1446, gest. 1524). Die künstlerische Bildung, welche Perugino erhalten, ist sehr dunkel; man giebt ihm bald den einen, bald den andern der eben angeführten Künstler zum Lehrer. Etwa im fünfundzwanzigsten Jahre begab er sich nach Florenz, wo er in ein gewisses Verhältnifs zum Andrea Verocchio trat, hielt sich hier, so wie in andern Orten Italiens, namentlich in Rom, längere Zeit auf und liess sich gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts fest in Perugia nieder, wo er eine grosse Werkstatt und Schule eröffnete.

Es ist somit erklärlich, dass in seinen Bildern die Style verschiedentlich wechseln. Aus seiner Jugendzeit, vor dem

---

§. 57. (Orsini): *Vita, elogio e memorie dell' egregio Pittore Pietro Perugino e degli scolari di esso.* *Perugia* 1804.

Einflusse der florentinischen Schule, scheinen verschiedene
1. kleine Tafeln herzurühren, dergleichen öfter, namentlich in
Florenz, vorkommen. Sie lassen zwar bereits gewisse charakteristische Eigenthümlichkeiten erkennen, gehören indess noch entschieden der älteren Richtung an (Ein Bild der Art im
2. Museum von Berlin: Madonna mit zwei verehrenden Engeln).
— Durch seinen Aufenthalt in Florenz scheint er auf einige Zeit mehr für die entgegengesetzte naturalistische Richtung der damaligen Florentiner gewonnen worden zu sein, wie dies mehrere Werke, die etwa in die Zeit von **1475—1480**
3. fallen, bezeugen. Dahin gehört eine Anbetung der Könige in
der Kirche S. Maria Nuova zu Perugia, mit dem Portrait des Künstlers, welches ihn als einen ungefähr dreissigjährigen Mann darstellt; die Könige und ihr Gefolge stehen hier in schöner florentinischer Weise ruhig und tüchtig nebeneinander; besonders aber sind unter Perugino's Werken dieser Pe-
4. riode die Wandgemälde anzuführen, welche er (der einzige
Nichtflorentiner) in der sixtinischen Kapelle zu Rom um das J. **1480** ausführte. Zwar wurde auch von diesen Werken nachmals ein Theil abgeworfen, um für Michelangelo's jüngstes Gericht Platz zu gewinnen; doch stimmen die erhaltenen (die Taufe Christi und die Uebergabe der Schlüssel an Petrus) in der Composition, besonders in der Anordnung zahlreicher Zuschauergruppen, so wie in der Gewandung ebenfalls noch entschieden mit der Art der Florentiner überein. Anderes aus dieser Zeit übergehe ich.

5. Nachdem Perugino in solcher Weise die Schule durchgemacht hatte, wandte er sich wiederum zu seiner früheren eigenthümlicheren Weise zurück. Und wenn somit seine frühesten Arbeiten die vorherrschende Stimmung seines Gemüthes und Richtung seines Geistes darlegen, wenn in den nachfolgenden das Studium vorzuwalten scheint, so wird derjenige Abschnitt seines Künstlerlebens, in welchem er, zu seinen ursprünglichen Bestrebungen zurückkehrend, diese mit der Kraft und Klarheit der Darstellung hindurchführte, welche er vorangehenden Studien verdankte, nothwendig die grösste und

schönste Epoche des Künstlers sein. So bildeten sich in dieser Zeit jene süsse Anmuth und Weichheit, jene zarte, schwärmerische Sehnsucht aus, welche den Werken Perugino's einen so hohen Reiz geben. Lassen seine Gestalten auch zuweilen an Kraft und an Erfüllung ihrer Existenz Manches zu wünschen übrig, so sind doch seine Köpfe, vornehmlich die jugendlichen und begeisterten von hinreissender Schönheit; auch hat er in der Färbung, sowohl in der Carnation als in der Gewandung, in den warmen heiteren Lüften, in den wohlabgestuften Landschaften, mannigfache Verdienste.

Zu seiner glücklichsten Zeit gehört bereits ein Bild, wel- 6.
ches mit dem J. 1480 bezeichnet ist und sich im Palast Albani zu Rom befindet; es stellt ein Christuskind dar, welches von der heil. Jungfrau, einigen Engeln und Heiligen verehrt wird, und zeichnet sich durch Anmuth der Stellungen, durch Feinheit der Gesichtszüge und Reinheit des Ausdruckes aus.
— Seine vorzüglichsten Werke sind: zu Florenz, ein Mauer- 7.
gemälde im Kapitelsaale des Klosters Sta. Maria Maddalena de' Pazzi, eine Darstellung des gekreuzigten Heilandes und
umgebender Heiligen. Eine Kreuzabnahme v. J. 1495, in der 8.
Gallerie des Pal. Pitti, die sich früher in der Kirche S. Chiara befand, ein figurenreiches Bild von grosser und einfacher Composition. (Die vollständige Handzeichnung dazu, auf drei Blättern, in der Gallerie der Uffizien). Sodann mehrere Bilder
in der Akademie, unter denen namentlich ein Gebet Christi 9.
am Oelberg bemerkenswerth ist; andre jedoch schon von geringerem Werth und aus späterer Zeit. — Perugino's Haupt-
werk zu Perugia sind die Fresken im Collegio del Cambio 10.
(dem Wechselgericht) vom J. 1500. Hier stellte er an den Wänden des Hauptsaales, aufser einigen biblischen Scenen, eine Reihe von Sibyllen, Propheten und andern Männern des alten Testaments, von verschiedenen Staatsmännern und Helden des Alterthums dar und über ihnen die allegorischen Figuren verschiedener Tugenden; das Gewölbe des Saales schmückte er mit Arabesken von reizender Composition, in der Mitte den Apollo, umher die Gottheiten der sieben Pla-

neten. An einem der Streifen, welche die Gemälde scheiden, ist des Künstlers eigenes Portrait angebracht. Das Ganze ist ein ungemein reiches Werk und im Einzelnen mit grosser Würde und Schönheit durchgeführt; doch bemerkt man hierin bereits mehrfach die Hand und Beihülfe seiner Schüler. —
11. Nicht minder trefflich ist ein leider schon beträchtlich beschädigtes Freskobild, welches sich in einer innern Kapelle des Klosters S. Francesco del monte bei Perugia befindet; es stellt, im Halbkreise, die Geburt Christi dar: das Kind liegt in der Mitte auf dem Boden, hinter ihm knieen zwei Hirten, zu den Seiten Maria und Joseph. Das Kind ist hier überaus lieb und zart, die Madonna sehr würdig und schön. Es ist dies übrigens eine Anordnung, die vielfach, wenn auch mit einzelnen Modificationen, sowohl vom Meister selbst, als auch von seinen Schülern wiederholt ward und die für die gesammte
12. Schule charakteristisch ist. — Noch ist den vorzüglichsten Werken Perugino's ein sehr schönes Bild zuzuzählen: Madonna auf Wolken thronend und unter ihr die Gestalten von vier Heiligen, welches sich in der Pinakothek von Bologna befindet.

Bald nachdem Perugino sich zu Perugia niedergelassen hatte, begann er, wie so viele Maler seiner Zeit, sich dem Handwerksgeiste hinzugeben und für den Erwerb zu arbeiten. Er errichtete eine weitläuftige Werkstatt, in welcher viele Schüler arbeiteten, die nach seinen Erfindungen die bestellten Gemälde ausführen mussten. So zeigt sich in den späteren Gemälden dieses Meisters, deren besonders viele in den Kirchen von Perugia, ebenso jedoch auch in auswärtigen Gallerieen vorkommen, bei grösster Einförmigkeit des Entwurfes, eine grosse Ungleichheit der Ausführung, je nachdem talentvollere oder unbedeutendere Schüler angewandt wurden. Die letzten von Perugino's eigener Hand ausgeführten Arbeiten
13. sind auffallend schwach. Als Beispiel nenne ich das Martyrthum des heil. Sebastian, vom J. 1518, in der Kirche S. Francesco de' conventuali zu Perugia.

Der grösste unter Perugino's Schülern ist Raphael Sanzio, von dem ich in einem späteren Abschnitte sprechen werde.

§. 58. Unter den bedeutenderen Künstlern, welche ausser diesem in Perugino's Schule gebildet sind, werden seit Vasari auch zwei, Pinturicchio und Ingegno, genannt, welche indess mehr als seine Gehülfen zu betrachten und wahrscheinlich, wie Perugino selbst, aus der Schule jener früher genannten Meister hervorgegangen sind.

Der erste von diesen, Bernardino Pinturicchio, lebte von 1454 — 1513. Von früheren Arbeiten des Pinturicchio ist wenig bekannt. Eins seiner schönsten Gemälde vom J. 1495 befindet sich in der Akademie von Perugia (frü- 1.
her in der Kirche S. Anna). In diesem aus mehreren Tafeln zusammengesetzten Werke zeigt sich, wie vielleicht in keinem Gemälde der umbrischen Schule, auf glücklichste Weise das eigenthümlich tiefe und reine Gefühl des Niccolo Alunno mit besserer Formenkenntniss und schönerer Manier verschmolzen; in den Köpfen besonders ist Charakter und Ausdruck aufs Innigste gefühlt und wiedergegeben. — Aehnlichen Werth haben mehrere Freskomalereien von Pinturicchio's Hand zu Rom, 2.
unter denen vor Allen eine Madonna mit dem Kinde, in einer Kapelle des Palastes der Conservatoren auf dem Kapitol, ausgezeichnet ist. Sie sitzt, dem Beschauer entgegengewandt, auf dem Throne; ihr weiter Mantel bildet einen trefflichen grossartigen Faltenwurf; das Kind in ihrem Schoosse ist in lieblichster Stellung eingeschlafen; sie faltet die Hände und blickt ruhig, ernst und schön nieder. Zu den Seiten sind zwei verehrende Engel auf Wolken. — Vorzüglich sind auch die Malereien, welche er am Gewölbe der Altartribune von S. Onofrio, 3.
in einer Kapelle von S. M. Araceli u. a. a. O. ausgeführt hat. 4.
Andres, wie namentlich seine heiligen und allegorischen Freskomalereien im Vatikan (in drei Sälen des Appartamento 5.
Borgia), ist minder bedeutend.

In der Libreria des Domes von Siena schmückte Pintu- 6.
ricchio die Wände mit einer Reihe historischer Darstellungen

---

§. 58, 6. Gest. in der *Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena.* *Firenze* 1825.

aus dem Leben des Pabstes Pius II. (Aeneas Sylvius), bei denen er jedoch schon mehr als ein gewandter Unternehmer verdungener Arbeiten, denn als ein selbstschöpferischer Künstler erscheint. Hier bediente er sich, zur Composition dieser Gegenstände, vornehmlich der Hand des jungen Raphael; aber einige der erhaltenen Zeichnungen Raphael's sind unendlich schöner und geistvoller als die nach ihnen ins Grosse ausgeführten Gemälde. Im Einzelnen ist jedoch auch in diesen höchst Anmuthiges vorhanden, und namentlich verdient es rühmlich erwähnt zu werden, wie hier die Malerei (besonders was die Dimensionen der Gestalten betrifft) in einem sehr glücklichen Verhältniss zu der Architektur jenes Lokales steht.

Noch zu Pinturicchio's besseren Arbeiten gehören die Ma-
7. lereien in einer Kapelle des Domes zu Spello vom J. 1501; obgleich auch in ihnen ebenfalls schon jenes handwerksmässige Wesen bemerklich wird, dem er sich später, gleich dem Perugino, gänzlich hingegeben hat und darin er untergegangen
8. ist. Letzteres beweist u. a. das Altargemälde der Kirche S. Andrea zu Spello vom J. 1508.

9. Gleich dem Pinturicchio scheint auch der Maler Andrea di Luigi, gen.: l'Ingegno, der schon im J. 1484 ansässiger Maler und Meister war, ein Schüler des Niccolo Alunno gewesen zu sein. Von ihm ist sehr wenig bekannt. Kräftigere Schatten, grössere Fülle und Derbheit der Form werden als Eigenthümlichkeiten, die ihn von den übrigen umbrischen Meistern unterscheiden, bemerkt. Er scheint der Malerei früh entsagt und sich städtischen Geschäften ausschliesslich gewidmet zu haben. Die Sage, dass er mit Raphael gewetteifert habe und früh erblindet sei, passt nicht zu dem, was mit Gewißheit über ihn ermittelt ist.

Nächst Raphael ist der ausgezeichnetste unter den wirklichen Schülern Perugino's der Spanier Giovanni, lo Spagna
10. genannt, der sich nachmals in Spoleto niederliess. In S. Francesco zu Assisi (Kapelle des heil. Stephan) befindet sich ein

§. 58, 9. v. Rumohr, It. F. II. S. 324 ff.

Bild seiner Hand vom J. 1516, eine Madonna auf dem Throne und drei Heilige auf jeder Seite. Es sind grossartig strenge Gestalten, aber voll der höchsten Innigkeit und Reinheit, voller Anmuth, Adel und Schönheit. Das was in Raphaels Jugendbildern so sehr anzieht, findet sich hier aufs Glücklichste
fortgebildet. Sodann hat er in der Kirche degli Angeli bei 11.
Assisi, und zwar in der Stanza des heil. Franciscus, die im Chore steht, eine Reihe von Gefährten des heil. Franciscus al fresco gemalt, ebenfalls sehr schöne, edle und würdige Ge-
stalten. — Sein Gemälde im Rathhause von Spoleto ist min- 12.
der bedeutend.

Die übrigen Schüler ahmten zumeist die Weise des Perugino nach, ohne ihm jedoch an Tiefe und an Kraft der Farbe gleichzukommen. Zu diesen gehören: **Giannicola**,
von dem u. a. ein aus einer bedeutenden Reihe von Fi- 13.
guren bestehendes Altargemälde in der Akademie, ein andres über dem Hauptaltar von S. Tommaso zu Perugia zu bemer-
ken sind; — **Tiberio d'Assisi**; **Girolamo Genga**; u.s.w. 14.
Adone Doni folgte in früheren Arbeiten derselben Richtung 15.
(eine anmuthige Anbetung der Könige in dieser Art in S. Pietro zu Perugia), gab sich jedoch später der Manier der römischen Schule nach Raphael hin. Ebenso **Domenico di Paris Alfani** und sein Sohn **Orazio** (— von einem derselben
jedoch eine höchst anmuthige und vollendete heilige Familie 16.
in der Tribune der Uffizien zu Florenz).

Endlich gehören zu den Schülern Perugino's noch die Florentiner **Francesco Ubertini**, gen. **il Bacchiacca**, der sich in kleinen figurenreichen Darstellungen bewegte, und **Rocco Zoppo**, der in einer eigenthümlichen Schärfe an seinen Verwandten Marco Zoppo erinnert, zu dem er vielleicht in einem näheren Verhältnisse gestanden hat. Von Rocco ist eine Anbetung der Könige, mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, im Berliner Museum vorhanden.

§. 59. Gleichzeitig mit Perugino blühten in benachbarten Gegenden noch einige andre Künstler von verwandter Rich-

tung, welche wir der Betrachtung der umbrischen Schule anschliessen wollen.

1. Einer der bedeutenderen unter diesen ist Giovanni Sanzio von Urbino, der Vater Raphaels. Der Styl dieses Meisters ist einfach und ernst, seine Köpfe haben den Charakter einer ruhigen Milde. Doch hat er nicht die Tiefe der eigentlich umbrischen Meister und namentlich fehlt seinem Colorit, das einen eigen hellen, bleigrauen Ton hat, die er-
2. wünschte Wärme. Eins seiner Hauptbilder befindet sich in S. Francesco zu Urbino, darauf er, zu den Füssen des Thrones der Madonna, sich, seine Frau und sein Söhnchen Ra-
3. phael knieend dargestellt hat. Ein andres, die Verkündigung darstellend, zu Mailand in der Brera. Ein treffliches Altarge-
4. mälde im Museum von Berlin.

Ungleich strenger ist Marco Palmezzano von Forlì,
5. von dem ebenfalls das Berliner Museum mehrere tüchtige Ge-
6. mälde besitzt. Auch in der Brera zu Mailand ist ein Bild dieses Meisters vorhanden.

§. 60. Bedeutender als diese beiden und mit Perugino auf gleicher Höhe stehend, ist Francesco Raibolini von Bologna, genannt: Francesco Francia. Dieser Künstler hat viel Verwandtes mit dem Perugino, nur zeigt sich bei ihm die schwärmerische Sentimentalität des letzteren mehr gemässigt und an deren Stelle eine freiere, mehr ansprechende Offenheit, der es jedoch ebenfalls nicht an dem Ausdruck eines tiefen und innigen Gefühles fehlt. Ueber den Bildungsgang Francia's ist nichts Näheres bekannt. Von Hause aus ein Goldschmied und im Anfertigen der Stempel für Münzen und Medaillen sehr ausgezeichnet, soll er sich erst im vorgerückten Alter mit Vorliebe der Ausübung der Malerei zugewandt

---

§. 59, 1. Pungileone: *Elogio storico di Giovanni Santi, pittore e poeta. Urbino* 1822.

§. 60. Gio Aless. Calvi: *Memorie della vita e delle opere di Franc. Raibolini, detto il Francia. Bologna* 1812.

haben. Bedeutenden Anlass hiezu gab, wie es scheint, der Umstand, dass Giovanni Bentivoglio, welcher damals an der Spitze von Bologna in einer fast fürstlichen Stellung stand, auch seinem Palast fürstlichen Schmuck verleihen wollte, zu welchem Unternehmen mehrere Maler aus benachbarten Städten (des Francesco Cossa und Lorenzo Costa habe ich bereits erwähnt) berufen wurden. Francesco Francia soll die öffentliche 1.
Aufmerksamkeit auf seine Leistungen im Fache der Malerei zuerst durch ein Gemälde erregt haben, welches er im J. **1490** im Auftrage der Familie Felicini für die Kirche S. M. della Misericordia gemalt hatte, und ihm darauf von Gio. Bentivoglio das Bild für den Altar seiner Kapelle in S. Giacomo maggiore übertragen worden sein. Das erstgenannte Bild befindet sich gegenwärtig in der Pinakothek von Bologna; es stellt eine Madonna auf dem Throne und die Heiligen Augustin, Franciscus, Proclus und Monica, Johannes den Täufer und Sebastian dar und ist bereits in hohem Grade, vornehmlich in dem eigenthümlich warmen Kolorit und der tiefen Innigkeit des Ausdruckes, vollendet; der heil. Sebastian ist hier ein wunderbar schöner, in offener Begeisterung emporblickender Jüngling*). Nicht minder trefflich ist das Al- 2.
tarbild der Kapelle Bentivoglj, Madonna auf dem Throne mit vier Heiligen und vier Engeln. Dass indess ein so meisterhaft vollendetes Bild, wie jenes der Misericordia, dem vielleicht keins der späteren Staffeleibilder gleichkömmt, das erste Auftreten eines Künstlers bezeichne, ist nicht wohl glaublich; es hätten, dem allgemeinen künstlerischen Entwickelungsgange gemäss, in den früheren Werken nothwendig noch die Andeutungen von Versuchen, noch die Zeichen des Weges, der zur Entwickelung eines eigenthümlichen Styles geführt hat,

---

*) Zu bemerken ist übrigens, dass das Bild, der obigen, nach Vasari mitgetheilten Angabe widersprechend, bei der Namensunterschrift des Meisters die Jahrzahl MCCCCLXXXXIIII hat, dass jedoch die letzten Ziffern (IIII) schwächer, somit entweder verblichen oder später hinzugefügt sind.

entgegentreten müssen. Es ist die Vermuthung ausgesprochen worden, dass Fr. Francia vornehmlich durch den Einfluss der Gemälde des Perugino in seiner Ausbildung gefördert worden sei*), was sich aus dem nahen Verhältniss, in dem beider Werke zu einander stehen, zu ergeben scheint: ich glaube auch, in einigen Malereien, die ich dem Fr. Francia nicht ohne Grund beizulegen wage, einen Entwickelungsgang der
3. Art wahrzunehmen. Dies sind die Fresken in den Lünetten der genannten Kapelle Bentivoglj in S. Giacomo maggiore. Während hier nemlich die Darstellungen zu den Seiten des Fensters und die der gegenüberstehenden Wand (soviel davon nicht übermalt ist) in der Malweise und im Ausdruck der Köpfe auffallend an Francia erinnern, so ist die Gewandung noch wesentlich im Style des Perugino behandelt; letzteres verschwindet aber ganz in der Lünette über dem Altar, wo (mit Ausnahme der später hinzugefügten Restaurationen) statt dessen vollkommen die Weise des Francia sichtbar wird. — Die Ermässigung der Manier des Perugino, jene mehr heitere Offenheit in Francia's Bildern, scheint auf der andern Seite auf ein gewisses verwandschaftliches Verhältniss zu der venetianischen Schule zu deuten; und dass ein solches in der That statt gefunden, glaube ich in der schönen, für Bartolommeo
4. Bianchini gemalten heil. Familie im Berliner Museum, die viel Aehnliches mit den Bildern des Giovanni Bellini hat, zu erkennen.

5. Das Trefflichste unter Francia's Leistungen sind die Freskomalereien in S. Cecilia zu Bologna, einem kleinen Kirchlein bei S. Giacomo, welches jetzt leider als öffentlicher Durch-

---

*) v. Quandt, in der Uebersetzung des Lanzi, III, S. 18. Anm.

§. 60, 3. Malvasia (Felsina pittrice, Lor. Costa) schreibt diese Bilder, sammt den darunter befindlichen an den Wänden, dem Lorenzo Costa zu. Doch sind die oberen nicht nur al fresco, die unteren mit Oelfarben auf Leinwand gemalt (was bei der Arbeit Eines Meisters schon auffallend sein würde); sondern auch der Styl und der gesammte innere Charakter beider Cyklen ist wesentlich von einander verschieden.

gang dient und wo die schon verstaubten und verdorbenen Malereien ihrem baldigen Untergange entgegen gehen. Sie enthalten Darstellungen aus dem Leben der heiligen Cäcilia und sind zum Theil von Francia selbst, zum Theil von seinen Schülern nach seinen Entwürfen ausgeführt. Die Anordnung der Gemälde ist hier überall höchst einfach und ohne Ueberladung von Nebenfiguren; die besonderen Momente sind überall in trefflicher, dramatischer Entwickelung aufgefasst und durchgeführt. Hier sieht man die edelsten Gestalten, die schönsten, anmuthvollsten Köpfe, einen sehr klaren, reinen Faltenwurf und meisterhafte landschaftliche Gründe. Vor Allen ausgezeichnet ist das erste von diesen Gemälden, welches die Vermählung der heiligen Cäcilia darstellt; diess, sowie das gegenüberstehende, das Begräbniss der heil. Cäcilia, ist ganz von der Hand des Francia. In den andern erkennt man die Beihülfe seiner Schüler, bei mehreren eine rohe spätere Uebermalung.

Die Pinakothek zu Bologna enthält, ausser dem oben be- 6.
sprochenen Bilde, noch eine Reihe sehr vorzüglicher Tafeln von Francia's Hand. Auch in auswärtigen Gallerien kommen nicht selten Gemälde von ihm vor. Eins der allerschönsten 7.
befindet sich in der Gallerie von München: das Christkind in einem Rosenzwinger liegend und vor ihm die Mutter, die Hände über der Brust gekreuzt, im Begriff ins Knie zu sinken. Kleinere Bilder (Halbfiguren der Madonna oder der heil. Familie) findet man am meisten verbreitet. Sehr bemerkenswerth ist noch das Portrait des Vangelista Scappi in den Uf- 8.
fizien zu Florenz.

Nachmals trat Francia mit Raphael in einen freundschaftlichen Briefwechsel. In späterer Zeit nahm er Manches vom Style der Neueren (besonders des Raphael) an und starb im J. 1533. —

Francia's Madonnen wurden mannigfach von seinen Schülern nachgeahmt, und nicht alle, welche in den Sammlungen mit dem Namen des Meisters benannt werden, sind darum wirklich von ihm gemalt. Zu den vorzüglichsten Schülern Francia's

gehören sein Vetter Giulio und sein Sohn Giacomo Francia, welche in der Weise des Meisters zu malen fortfuhren, jedoch weder die Schönheit und Würde, noch die Tiefe sei-
9. ner Bilder erreichten. Die Pinakothek von Bologna, das Museum von Berlin u. a. O. besitzen zahlreiche Bilder von ihrer Hand. — Ein andrer Künstler, der durch die Schule des Francesco Francia gelaufen, ist Amico Aspertini, ein wunderlicher Phantast, der die Richtung der Schule dieses Mei-
10. sters mit der von Ferrara verbindet. Zwei Bilder von ihm im Berliner Museum. — Aehnlich, doch gemässigter, erscheint dessen Bruder Guido Aspertini. Eine Anbetung der Könige von zierlichem, leicht phantastischem Charakter, in der
11. Pinakothek von Bologna befindlich, ist ein ansprechendes Bild.

Der bedeutendste unter Francesco Francia's Schülern ist der schon früher (§. 47, 7. 8.) genannte Lorenzo Costa von Ferrara, dessen Jugendwerke noch entschieden den Stempel der paduanischen Schule tragen. Seine späteren Bilder, die in die ersten Jahre des sechzehnten Jahrhunderts fallen, lassen dagegen die entschiedene Einwirkung Francia's (namentlich die Einwirkung seiner Fresken in S. Cecilia, an deren Ausführung Costa Theil genommen) erkennen, und Costa selbst bezeichnet sich mehrfach auf Bildern dieser Periode als den Schüler jenes Meisters. Doch scheinen zu seiner Entwickelung auch noch andre Motive mitgewirkt zu haben, wie sich dies namentlich durch einen früheren Aufenthalt des Künstlers in Florenz erklären dürfte. Zu den trefflichsten unter Costa's
12. späteren Bildern gehört ein Altargemälde vom J. 1502 in der Pinakothek von Bologna: der heil. Petronius auf dem Throne und zwei andre Heilige zu seinen Seiten, ein Bild von einfacher Würde und Schönheit. Ein andres in der Kirche S.
13. Petronio zu Bologna. — Mehrere im Museum von Berlin,
14. unter denen eine grosse Darstellung im Tempel mit mehreren Nebenfiguren (Heiligen, einer Sibylle und einem Propheten), gleichfalls vom J. 1502, — und vornehmlich eine Grable-
15. gung vom J. 1504, eine Composition voll schlichter, harmo-

nischer Ruhe, mit edlen, milden Gestalten, ausgezeichnet sind. — Zu Mantua, wo sich Lorenzo Costa die letzte Zeit seines 16.
Lebens aufhielt, ist u. a. ein treffliches Altargemälde, Madonna zwischen mehreren Heiligen, in der Kirche S. Andrea befindlich, zu bemerken.

Andre Schüler des Francesco Francia gehören einem folgenden Abschnitte an.

Vierter Abschnitt.

Schule von Neapel.

§. 61. Ehe wir die Kunst des funfzehnten Jahrhunderts verlassen, haben wir noch die Schule von Neapel zu betrachten, bei der sich mancherlei verschiedenartige Einflüsse wirksam zeigen.

Schon im vierzehnten Jahrhunderte hatte es hier nicht an bedeutenden Künstlern gefehlt, wie vornehmlich ein Maestro Simone und seine Schüler Stefanone und Francesco di Maestro Simone (letzterer der Sohn des Meisters) rühmlichst erwähnt werden, und ihr Verdienst durch noch erhaltene Werke bestätigt ist. Vom Francesco namentlich befindet sich 1.
in der Kirche S. Chiara, gleich linker Hand neben dem Haupteingange, ein treffliches Wandgemälde, eine thronende Madonna und darunter ein Bild der Dreieinigkeit darstellend.

Bedeutender zeigt sich die Schule von Neapel im funfzehnten Jahrhunderte. Hier ist es zunächst insbesondre der Maler Colantonio del Fiore (gestorben 1444), der eine

---

§. 61. S. den Aufsatz des Verfassers: „Von den älteren Malern Neapels," im Museum, 1835, No. 43—49.

neue Richtung der Kunst eingeleitet zu haben scheint. Ueber die meisten der von diesem Künstler noch vorhandenen Werke lässt sich in ihrem gegenwärtigen verwahrlosten Zustande kein
2. sonderliches Urtheil fällen. (Zu diesen gehört vornehmlich ein Wandbild an dem Kirchlein S. Angelo a Nilo, in der Lünette über dem Hauptportal). Das bedeutendste Gemälde je-
3. doch, welches ihm zugeschrieben wird, ist sehr wohl erhalten; es stellt einen heil. Hieronymus in seiner Studierstube dar, der seinem getreuen Löwen einen Dorn aus dem Fusse zieht, und befindet sich in der Gallerie des borbonischen Museums, wohin es aus der Sakristei von S. Lorenzo hinübergeführt ist. Es ist ein sehr schönes Bild und von ausserordentlicher Naturwahrheit, sowohl was die Gestalt des Heiligen als namentlich auch die in dem Gemälde dargestellten und mit grossem Fleisse ausgeführten Utensilien des Schreibtisches, der Bibliothek u. s. w. anbetrifft. Es erinnert in diesen Beziehungen nicht unbedeutend an die Werke des Niederländers Johann van Eyck, wie es auch bereits diesem Meister selbst zugeschrieben worden ist*); doch ist mir diese Meinung, wenngleich es derselben nicht an einzelnen Gründen fehlt, in andren Beziehungen nicht eben wahrscheinlich. Auch werden wir noch unter den folgenden neapolitanischen Meistern verschiedentlich den Einfluss nordischer Kunstweise wahrnehmen.

Der Nachfolger und Schwiegersohn des Colantonio del Fiore war Antonio Solario, der von seinem früheren Gewerbe insgemein den Beinamen des Zingaro führt; er soll nemlich ein Schmied (Zigeuner genannt) gewesen sein und aus Liebe zur Tochter des Colantonio die Malerkunst erlernt haben. Seine Lebenszeit setzt man in die Jahre 1382 — 1455, doch scheinen die Werke, die man ihm zuschreibt, hiemit nicht übereinzustimmen und mehr auf die zweite Hälfte des Jahr-
4. hunderts hinzudeuten. Die Gallerie des borbonischen Museums besitzt von ihm mehrere sehr anziehende Gemälde, welche

---

*) Hirt, im Museum, 1833, No. 21.

in ihrem Charakter eine eigenthümliche Mitte halten zwischen der Schule von Umbrien und der deutschen Schule des Elsasses. Das vorzüglichste von diesen Gemälden stellt eine Madonna mit dem Kinde zwischen Hieronymus und Franciscus dar, und befand sich früher im Kapitel von S. Maria la Nuova zu
Neapel; es ist ein Bild von eigner Süssigkeit und Milde. Nächst 5.
diesem ist vornehmlich ein Bild in S. Lorenzo maggiore anzuführen, welches den heil. Franciscus und eine Schaar von Mönchen, denen er die Regeln seines Ordens hinreicht, darstellt und durch eine lebendige grossartige Charakteristik aus-
gezeichnet ist. — Noch bedeutender sind die Freskomalereien 6.
im Klosterhofe von S. Severino, welche ebenfalls dem Zingaro zugeschrieben werden. Es sind 20 grosse Gemälde aus der Geschichte des heil. Benedict; einfache, sehr tüchtige Compositionen, in den Köpfen von schönem Ausdrucke, von sehr zarter Modellirung und guter Farbe; besonders ausgezeichnet durch meisterhafte landschaftliche Gründe, wie sie bei italienischen Freskomalereien überhaupt sehr selten sind, und in so früher Zeit nirgend in gleicher Vollkommenheit gefunden werden. Leider haben diese Gemälde ungemein gelitten und sind zum Theil in neuerer Zeit auf barbarische Weise überschmiert.

Unter den Schülern des Zingaro sind besonders die bei-
den Brüder Pietro und Ippolito Donzelli ausgezeichnet. 7.
Von beiden findet man vortreffliche Bilder, welche der Weise des Meisters ziemlich nahe kommen, im Museum und in verschiedenen Kirchen von Neapel. Sie sind bald mehr dem Perugino, bald mehr den Venetianern verwandt; zugleich jedoch auch mit den eben erwähnten Anklängen an Deutschland. Der bedeutendere von beiden ist Pietro; zu dessen schön-
sten Werken gehören zwei Tafeln mit weiblichen Heiligen 8.
(zu den Seiten eines roheren Franciscusbildes) in der Kirche
S. Maria la Nuova; eine Madonna auf dem Throne mit En- 9.
geln, im Museum u. a. m.

Ebenfalls als Schüler des Zingaro wird der ältere Simone Papa genannt, ein Künstler, bei dem sich jedoch ent-

schiedene Einwirkung der niederländischen Schule der van
10. Eyck's zeigt. Mehrere Bilder im borbonischen Museum: das bedeutendste der Erzengel Michael, mit andren Heiligen und Donatoren. Die Gestalt des Erzengels ist hier ganz eine Nachbildung des Michael auf dem berühmten Danziger Bilde des jüngsten Gerichts; auch die Landschaft auf diesem Bilde hat einen niederländischen Charakter. Simone ist übrigens nicht ein Künstler von vorzüglicher Bedeutung.

Der anziehendste unter den neapolitanischen Künstlern, welche um den Schluss des funfzehnten Jahrhunderts blühten, ist Silvestro de' Buoni, in der Schule des Zingaro und der Donzelli gebildet. Sein schönstes Gemälde befindet
11. sich in der mit dem neapolitanischen Dome verbundenen alten Basilika S. Restituta. Es stellt die heilige Jungfrau und zu ihren Seiten den Erzengel Michael und die heilige Restituta dar. Dies höchst ausgezeichnete Werk hat einestheils die auffallendste Verwandschaft mit den Arbeiten der umbrischen Schule, nähert sich andrerseits jedoch nicht minder der lebenvollen heiteren Weise der Venetianer jener Zeit. Die Gestalten sind schön und würdig, voll liebenswürdiger Anmuth, aber ohne Befangenheit und perugineske Manier; ein schöner warmer Ton geht durch das Ganze. — Aehnliche Werke des Silvestro findet man auch in andren
12. Kirchen (namentlich eine Himmelfahrt Christi in Monte
13. Oliveto) und im Museum von Neapel.

Ein Schüler des Silvestro soll Antonio d'Amato il vecchio gewesen sein und sich nachmals nach Werken des Perugino gebildet haben, mit dem er auch eine bedeutende
14. Verwandschaft verräth. Ein schönes Bild von ihm in S. Severino, mehrere Engel vorstellend.

Fünftes Buch.

Periode der Blüthe und des Verfalls.

Meister des sechzehnten Jahrhunderts.

Vorbemerkung.

§. 62. Was in den verschiedenen, bisher betrachteten Perioden der neueren Malerei in einzelnen einseitigen Richtungen aus einander getreten war, was sich stufenweise, eins mit Ausschliessung des andern, entwickelt und die verschiedenen Bedingnisse einer vollkommensten Kunstübung zum lebendigen Bewusstsein gebracht hatte, vereinigte sich nach dem Ablaufe der letzten Periode, um den Beginn des sechzehnten Jahrhunderts, und schuf somit einen der seltensten Höhenpunkte menschlicher Bildung, eine Zeit der lautersten Offenbarungen jener göttlichen Kraft, deren der Mensch theilhaftig geworden ist. In edelster Form, mit tiefsinnigster Auffassung sehen wir die würdigsten Gegenstände in den Meisterwerken dieser neuen Periode dargestellt, wie es die Folgezeit bis jetzt noch nicht wieder erreicht hat. Und merkwürdig! es war nur ein kurzer Zeitraum, in welchem die Kunst sich auf dieser Stufe einer höchsten Vollendung hielt: ich möchte sagen, kaum über ein Viertel Jahrhundert lang. Aber die grossen Werke dieser Periode sind von ewiger Gültigkeit,

von unvergänglichem Werthe; sie tragen die Farben ihrer Zeit und sind doch für alle Zeit geschaffen und erwecken die Begeisterung der spätesten Nachkommen eben so, wie sie den Stolz und die Bewunderung der Mitwelt ausmachten. Denn das wahrhaft Schöne ist nicht abhängig von den äusseren Formen seiner Erscheinung: Raphaels Sixtinische Madonna und Phidias rossebändigender Heros, Leonardo's Abendmahl und Skopas Gruppe der Niobiden verlangen nicht katholische Italiener und nicht heidnische Griechen, um im innersten Gemüthe verstanden zu werden und den erhabensten Eindruck auf den Beschauer hervorzubringen.

Und überraschend ist es für den ersten Anblick, dass in den Werken jener glücklichsten Zeit der neueren Kunst nicht eine einzelne hervorragende Erscheinung wiedernm als der bedeutsamste Mittelpunkt, auf den die übrigen wie die Radien des Kreises hindeuten, dasteht, nicht Eine höchste Vollendung als das Ziel, als der Schlussstein dieses wundersamen Baues betrachtet werden kann; dass im Gegentheil mannigfache Individuen, Kunstwerke mannigfach verschiedener Art vor unseren Augen erscheinen, von denen wir eines dem andern an höchstem Werthe gleichschätzen müssen, — dass selbst minder begabte Künstler einzelnes höchst Vollendete geschaffen haben, — ja dass sogar aus Werken, an denen die Kritik diesen und jenen äusseren Mangel herausstellen kann, doch derselbe Hauch jener göttlichsten Schönheit athmet, dass sie doch dem Geiste des Beschauers eine tiefere Befriedigung gewähren, als dieselbe früher und später gefunden wird. Aber das ist eben das Wesen der wahrhaften Schönheit, dass sie nicht an diese oder jene bestimmte Norm gebunden ist; dass sie das Leben in seiner ganzen Ausdehnung durchdringt und von dem Auserwählten frei, nach seiner besonderen Eigenthümlichkeit, aufgefasst und in frei geschaffener Form dargestellt werden kann. Sie ist wie der Sonnenstrahl, den das Prisma in verschiedene Farben bricht, deren jede gleich stark vom Lichte gesättigt ist.

So werden wir denn in der Periode, zu deren Betrach-

tung wir uns nunmehr wenden, verschiedene Hauptgruppen wahrnehmen, welche von besonderen Eigenthümlichkeiten ausgehend die grossartigsten Werke hervorgebracht haben. Wir werden die einzelnen Meister kennen lernen, welche im Mittelpunkte dieser Gruppen stehen, und deren besondere Individualität in ihren Schülern und Nachfolgern mit grösserer oder geringerer Kraft nachgewirkt hat. — Zunächst werden uns verschiedene von Florenz ausgegangene grosse Meister beschäftigen.

Erster Abschnitt.

Leonardo da Vinci und seine Nachfolger.

§. 63. Der Meister, welcher am Eingange dieser neuen 1.
Zeit steht und dessen Werke zuerst dem Sinn und Gemüthe des Betrachtenden eine vollkommene Befriedigung gewähren, ist Leonardo da Vinci; — zwar noch Zeitgenoss eines grossen Theils der in der vorigen Periode aufgeführten Künstler, jedoch nicht mehr, wie diese, in mehr oder minder einseitiger Richtung befangen. Leonardo ist im J. 1452 zu Vinci, einem toskanischen Schlosse in Valdarno, geboren und 1519

---

§. 63, 1. C. Amoretti: *Memorie storiche su la vita, gli studj e le opere di Lionardo da Vinci. Milano* 1804. — Leonardo da Vinci von Hugo Grafen von Gallenberg. Leipzig, 1834. (Mittelmässige Uebersetzung des vorigen mit einigen Excerpten aus deutschen Schriftstellern). — Brown: *The life of Leonardo da Vinci, London* 1828.

Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc. t. Leonardo da Vinci.* — Sehr wichtig für Leonardo und seine Schule das Kupferwerk (ebenfalls in Umrissen) von Fumagalli: *Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia. Milano,* 1811.

in Frankreich gestorben. Er war ausgezeichnet durch alle Gaben des Geistes und Körpers, einer der vielseitigsten Menschen, welche die Erde getragen hat und voll unermüdlichen Eifers, seine Forschungen zu erweitern, den Kreis seiner Bildung auszudehnen. Er war schön, wohlgestaltet und kräftig, dass er den Schwengel einer Glocke zur Schraube zu drehen, das Hufeisen eines Pferdes zusammenzubiegen vermochte. Er war Meister in den ritterlichen Künsten des Reitens, Tanzens, Fechtens. Er war Architekt, und hat mannigfache Bauten, besonders in Mailand, ausgeführt und andres in Rissen hinterlassen; er war Bildhauer und Maler, Musiker und Dichter. Mit grösstem Eifer lag er allen wissenschaftlichen Studien ob, welche zur Begründung der Kunst nothwendig sind; er studirte vornehmlich die Anatomie (des Menschen wie auch des Pferdes), die Mathematik, die Perspektive, die Mechanik u. s. w. In Bezug auf Physik hat er verschiedene Schriften hinterlassen. Mannigfache Beispiele von mechanischen Scherzen, die er zu seiner und andrer Ergötzung trieb, sind uns aufbewahrt worden, wie er zum Beispiel Blasen oder Gedärme im Zimmer hatte, die plötzlich aufschwollen und die Anwesenden hinaus drängten; wie er Vögelchen machte, die aufgeblasen emporflogen; wie er, bei König Franz I. Einzuge in Mailand, einen Löwen erfunden hatte, der dem Könige entgegenschritt und sich dann die Brust aufriss, aus welcher Lilien (das französische Wappen) dem Könige entgegensprossten u. s. w.; wie er allerlei Maschinen, zum Schwimmen, Tauchen und Fliegen, Compass und Hygrometer u. s. w. erfunden habe. Bedeutender als diese Dinge sind andre grossartigere Pläne, z. B. der: eine Kanalverbindung zwischen Florenz und Pisa herzustellen, wie Leonardo sich auch anderweitig viel mit der wirklichen Ausführung von Wasserbauten beschäftigt hat; und nur kühn, für ihn nicht unmöglich, war der Plan, die alte Taufkirche S. Giovanni zu Florenz über den Boden emporzuschrauben und ihr durch einen Unterbau das etwas gedrückte Verhältniss zu entnehmen, was bei diesem sonst anziehenden Gebäude in der That unangenehm wirkt. Endlich

muss auch noch seiner Thätigkeit im Fache der Kriegsbaukunst und seiner zahlreichen Erfindungen in demselben gedacht werden.

Was aber diesen so höchst mannigfachen Richtungen des grossen Mannes einen Mittelpunkt gab, das war seine vorherrschende Liebe zu den bildenden Künsten, vornehmlich zur Malerei, denen er den grössten Theil und die besste Zeit seiner Thätigkeit gewidmet hat. Seiner anatomischen Studien habe ich bereits gedacht. Mit demselben Eifer jedoch, wie dem Studium der blossen Form, ging er auch allen Lebensäusserungen derselben nach. Niemand war forschgieriger, beobachtender, schneller, um die Bewegungen der Leidenschaften, wie sie sich in Mienen und Geberden malen, sogleich zu entwerfen. Er besuchte die volkreichsten Orte, die Schauplätze, wo der Mensch seine grösste Thätigkeit entwickelt, und zeichnete in ein Skizzenbuch, dergleichen er immer bei sich trug, was ihm Interessantes auffiel. Er folgte den Verbrechern zur Hinrichtung, um die Qualen der grössten Verzweiflung in sein Inneres aufzunehmen; er lud Bauern in sein Haus und erzählte ihnen die lächerlichsten Dinge, um an ihren Physiognomieen den Ausdruck der grössten Komik beobachten zu können. Mit demselben Eifer beobachtete er auch die Erscheinungen der leblosen Natur. Von verschiedenen Schriften über die Kunst ist seine Abhandlung über die Malerei (Trattato della pittura) auf unsere Zeit gekommen und noch immer ein sehr brauchbares Lehrbuch.

Wenn diese Neigung zum sorgfältigsten Studium auf der einen Seite den festen Boden zeigt, auf welchem Leonardo's Kunst wurzelte, wenn demgemäss charakteristische Auffassung und Darstellung als dasjenige Element zu betrachten ist, von welchem er insgemein auszugehen pflegte, so war ihm doch auf der andern Seite zugleich eine Tiefe subjectiver Empfindung, eine zarte, sentimentale Schwärmerei eigen, welche in gewisser Weise mit dem Grund-Element der umbrischen Schule zu vergleichen sein dürfte. Es giebt einzelne Werke von ihm, in welchen die eine oder die andre Richtung vorherrscht; in

seinen Hauptwerken dagegen erscheint beides in reinstem Ebenmaasse gegeneinander abgewogen, durch die Kraft des Gedankens und den Sinn für die Schönheit der Formen und ihrer Verbindung zu einer solchen Höhenstufe der Kunst geläutert, dass Leonardo unbedingt einen der ersten Plätze unter den Meistern neuerer Kunst einzunehmen ermächtigt ist. Er, der das gemeine Leben bis in seine feinsten Nüancen und Besonderheiten verfolgte, wusste zugleich das Heilige und Göttliche in einer Würde, in einer Milde und Schönheit darzustellen, wie es nur das Werk des grössten Genie's sein kann.

2. Leonardo war der natürliche Sohn eines gewissen Pietro, Notars der Signoria von Florenz und wurde von diesem in die Schule des Andrea Verocchio gegeben, von welchem Meister er zunächst die Richtung auf gemeinsames Studium der Sculptur und Malerei empfangen haben dürfte. Jener Taufe Christi, die Andrea gemalt und darin ein Engel von der Hand des Schülers dem Meister das fernere Malen verleidet haben soll, habe ich bereits erwähnt (§. **44**, 7.). Von andren Jugend-
3. werken Leonardo's ist wenig bekannt. Erzählt wird, dass er einst ein fabelhaftes Ungethüm gemalt und dazu an Kröten, Schlangen Eidechsen, Fledermäusen u. s. w., u. s. w. deren er eine ganze Menagerie angelegt, die Studien gemacht habe, so dass der eigene Vater vor Schreck über das Graunbild zurückgefahren sei, das Gemälde hernach aber für guten Preis
4. verkauft habe. Ebenso malte er einen Medusenkopf, der abgeschlagen unter allerlei Gewürmen auf der Erde liegt, und den man noch gegenwärtig in der Gallerie der Uffizien zu Florenz zu besitzen meint; doch stimme ich derjenigen Meinung bei, welche dies Gemälde für eine spätere (aber immer sehr treffliche) Copie des Originales erklärt*); meisterhaft ist auch noch in diesem mehr verblasenen Bilde, als es Leonardo's Art ist, die fahle bräunliche Leichenfarbe, der aus dem Munde aufsteigende bräunliche Dampf, der Todeskrampf in dem gläsern stieren erlöschenden Auge. Sodann werden aus

---

*) v. Rumohr It. Forschungen, II, S. 307.

der früheren Zeit Leonardo's vor Allem zwei Cartons gerühmt, 5.
von denen der eine den Neptun auf sturmbewegtem Meere, mit Nymphen und Tritonen umgeben, der andre den Sündenfall der ersten Menschen in reizend durchgeführter Landschaft des Paradieses darstellte. Beide sind nicht mehr vorhanden. Ueber andre dem Leonardo zugeschriebene Jugendwerke wage ich nichts zu entscheiden; es ist noch so wenig Gründliches über seine Werke vorgearbeitet, und bei weitem das Meiste, welches in den Gallerieen seinen Namen führt, ist spätere Nachahmung oder Arbeit seiner Schüler.

Im Jahre 1482 ward Leonardo nach Mailand, an den 6.
Hof des damaligen Regenten und späteren Herzogs dieser Stadt, des Lodovico Sforza, il moro, berufen. Dieser Fürst war eifrigst für die Pflege der Wissenschaft und Kunst in seinem, obschon nur durch Usurpation errungenen Staate bemüht, indem er dabei seinem eigenen Hange gewiss eben so sehr als dem Beispiel anderer italienischer Herren folgte. Gelehrte, Dichter und Künstler wurden in seine Nähe beschieden, Leonardo zunächst, wie Vasari berichtet, als Musiker und Improvisator. Bald wurde ihm die Stiftung einer eigenen grossen Kunstakademie, des ersten Instituts der Art, anvertraut; für dasselbe, für den Unterricht, den er hier anzuordnen hatte, scheinen besonders seine Schriften über die Kunst verfasst *); die zahlreichen Schüler, die er in Mailand gebildet und von denen ich später sprechen werde, bewähren seine segensreiche Wirksamkeit in diesem Institute.

Von den Unternehmungen, die Leonardo im Auftrage des 7.
Lodovico Sforza ausführte, betrachten wir hier nur diejenigen, welche sich auf bildende Kunst beziehen. Vor allem ausgezeichnet sind zwei derselben, welche ihn die grösste Zeit seines Aufenthalts in Mailand (bis 1499) nebeneinander beschäf-

---

*) *Trattato della pittura.* Eine grosse Menge von Ausgaben. Die erste zu Paris 1651, mit dem Leben Leonardo's von Raphael Dufresne; die vorzüglichste zu Rom 1817 (Gugl. Manzi). Mehrere französische und deutsche Uebersetzungen.

tigt haben. Die eine war eine Reiterstatue von kolossalsten Dimensionen zum Andenken des Francesco Sforza, Vaters des Lodovico, welche in Bronze gegossen werden sollte. Für die Arbeit des Pferdes hatte Leonardo die gründlichsten anatomischen Untersuchungen angestellt. Als ein erstes Modell dieses Monumentes vollendet war und bei einem Festzuge als das Prächtigste, was man aufführen konnte, in der Reihe mit hinging, ward es zerbrochen. Leonardo begann mit unermüdeter Geduld ein neues Modell. Wegen Geldmangel, der den Lodovico in seiner späteren Regierungszeit drückte, kam es jedoch nicht zum Gusse, und als Mailand im Jahre 1499 von den Franzosen erobert ward, diente das Modell den gaskonischen Armbrustschützen statt der Zielscheibe.

8. Die zweite grofse Arbeit Leonardo's zu Mailand war das Abendmahl, welches er im Refektorium des Klosters S. Maria delle Grazie, auf einer 28 Fuss langen Wand, die Figuren bedeutend über Lebensgrösse, ausführte. Die Geschichte dieses wunderbaren und unerreichten Bildes ist nicht minder tragisch als die des vorigen: wäre es möglich gewesen, was Franz I. 16 Jahre nach dessen Vollendung wünschte, die ganze Wand auszubrechen und das Gemälde nach Frankreich zu führen, so wäre es vielleicht auf unsere Zeit erhalten geblieben. Schon dass Leonardo, um ein so grossartiges Unternehmen bis ins geringste Detail durcharbeiten zu können, statt der Freskomalerei sich zur Anwendung von Oelfarben entschloss, scheint von vorn herein keine günstige Wahl. Sodann sind die Gebäude jenes Klosters, vermuthlich also auch die Wand, darauf das Bild gemalt ist, schlecht ausgeführt und die Lage der Wand neben der ehemaligen Küche und Speisekammer nicht eben günstig. Dann brach bereits im J. 1500 eine Ueberschwemmung über Mailand herein, wodurch jener Saal beträchtlich unter Wasser gesetzt wurde und das schlechte Mauerwerk, zur Aufnahme von Feuchtigkeit schon geeignet, vollends verdorben ward.

---

§. 63, 8. *Gius. Bossi: Del cenacolo di Leonardo da Vinci. Milano* 1810. — Goethe's Werke, XXXIX, S. 97 ff.

Durch diese und andre Umstände war das Bild in der Mitte des 16ten Jahrhunderts bereits ganz verblasst und verschossen. 1652 wurde unter der Gestalt des Heilandes, die Füsse desselben vernichtend, eine Thür durchgebrochen. 1726 ward das Bild durch einen unglückseligen Stümper, Bellotti, unter dem lügenhaften Vorwande eines neu belebenden Firnisses ganz und gar übermalt; 1770 zum zweiten Mal durch einen gewissen Mazza, vor dessen Nichtswürdigkeit nur drei Köpfe gerettet blieben. 1796, als Napoleon die Franzosen über die Alpen führte, gab dieser die gemessenste Ordre zur Schonung des Refektoriums: spätere Generale kehrten sich aber nicht daran, das Refektorium ward zum Pferdestall eingerichtet, später zum Heumagazin und dergl. Gegenwärtig, wo nur noch die schmachvollste Ruine des Bildes vorhanden ist, hat man einen Custode für dasselbe angestellt und Gerüste zur genaueren Betrachtung — nicht von Leonardo's Werk, denn davon ist alle Spur verschwunden, — sondern zur Betrachtung seiner traurigen Schicksale und der Frevel, die über dasselbe hingegangen sind, aufgebaut.

Da Leonardo's Original nun so gut wie verloren ist, so sind sowohl die noch erhaltenen Originalcartons der einzelnen Köpfe, welche Leonardo vor der Ausführung im Grossen entworfen hatte, von der höchsten Wichtigkeit, so wie auch die Copieen, welche zum Theil bereits von Schülern des Meisters selbst, zum Theil sogar unter seiner unmittelbaren Leitung, für verschiedene andere Orte verfertigt wurden. Jene Cartons sind leicht colorirt und in schwarzer Kreide ausgeführt; der Kopf des Christus befindet sich in der Gallerie der 9.
Mailänder Brera, 10 Köpfe der Apostel im Besitz des Kunst- 10.
händlers Woodburn in London. Unter den zahlreichen mehr oder minder genauen Copien sind vornehmlich die des Marco d'Oggiono, eines Schülers des Leonardo, ausgezeichnet, deren eine in Oel und in der Grösse des Originales, sich früher in 11
der Karthause bei Pavia, gegenwärtig in der Akademie zu London, eine andere sich im Refektorium des Klosters zu 12.
Castellazzo, unfern von Mailand, befindet. Nach solchen Mit-

teln hat man neuerdings versucht, Leonardo's Composition in
möglichst würdiger Weise auf's Neue zu reproduciren, wohin
ich namentlich den Kupferstich von Raphael Morghen, sowie
13. besonders den Carton des Mailänders Bossi (in der Grösse
des Originales) rechnen mufs, welcher letztere sich in der
Leuchtenberg'schen Gallerie zu München befindet und danach
von Bossi selbst ein in Oel gemaltes Bild, behufs einer Wie-
derholung desselben in Mosaik, ausgeführt wurde. Das Mo-
14. saik befindet sich zu Wien, in der Ambraser Sammlung. Un-
ter solchen Umständen ist uns immer wenigstens eine allge-
meinere Kenntniss von Leonardo's Abendmahl aufbewahrt.

15. Zunächst sehen wir in demselben die aus früher Vorzeit
überlieferte Anordnung beibehalten, dass nemlich die Ver-
sammelten an der Hinterseite eines langen und schmalen Ti-
sches, Christus in der Mitte, sitzen; — jedenfalls die würdig-
ste aller erdenkbaren Darstellungsweisen (falls man nicht ge-
radezu den Begriff eines Mahles aufgiebt, wie z. B. Luca
Signorelli, Fiesole u. A. hierin mehr das kirchliche Sakrament
dargestellt haben), — überdiess eine Anordnungsweise, die
insbesondere für das Refektorium eines Klosters, wo die
Mönche ganz in derselben Art umhersitzen und das Bild ih-
ren Tischen gegenüber, ihrer Versammlung sich anschliessend,
aber durch höhere Stellung und grösseren Maassstab der Fi-
guren emporragend erblicken, höchst passend ist. Sodann
aber sehen wir diese Darstellung, welche die alten Künstler
zu einer unerfreulichen Steifheit und Monotonie verführte
und welche überhaupt für die Entwickelung einer bewegten
Handlung so höchst ungünstig scheint, hier aufs Mannigfaltig-
ste belebt und in geistreichster Durchführung zu einem geglie-
derten Ganzen geordnet. Den Mittelpunkt bildet die Gestalt
Christi, der ruhig und von den andern isolirt dasitzt; die
Jünger reihen sich je drei und drei zu einander, so dass sich
auf jeder Seite des Heilandes zwei gesonderte Gruppen bilden.
Diese vier Gruppen zeigen in ihren allgemeinen Formationen
mannigfach entsprechende Motive, einen eigenthümlich harmo-
nischen Rhythmus in ihren Bewegungen, zugleich aber die

reichhaltigste Verschiedenheit in ihren Geberden und im Ausdruck der Köpfe; wie die verschiedenen Altersstufen von der zarten Jugend des Johannes bis zum Greisenalter des Simon, so sind auch alle Gemüthsbewegungen von innerlichster Trauer und Bangigkeit bis zum entschiedenen Rachebegehren durchgeführt; hier vornehmlich zeigt sich jenes von Leonardo so sorglich gepflegte Studium der Physiognomik, jenes Vermögen, in den Mienen des Gesichtes und den Bewegungen der Hand ein bestimmtes Wort auszusprechen, in seiner höchsten Meisterschaft.

Es sind die bekannten Worte Christi: „Einer unter euch wird mich verrathen," welche die trauliche Gesellschaft in die lebhafteste Unruhe versetzt haben. Christus selbst breitet die Hände vor sich und neigt das Haupt, die Augen niedergeschlagen, leis auf die Seite. Jenes zerfetzte zerrissene Stück Papier mit dem Entwurf zum Kopfe Christi, welches in der Gallerie der Brera aufbewahrt wird, lässt noch den höchsten Ernst und die göttlichste Milde, den Schmerz um den treulosen Jünger, das bestimmte Vorgefühl des eignen Todes, die heiligste Unterwerfung unter den Willen des Vaters erkennen und giebt eine Ahnung von dem, was der Meister in dem ausgeführten Bilde darzustellen vermochte. Die beiden Gruppen zur Linken Christi sind voll leidenschaftlicher Aufregung, die erste zum Erlöser gewandt, die zweite unter sich sprechend; Schreck, Entsetzen, Argwohn, Zweifel wechseln hier in den mannigfaltigsten Aeusserungen. Auf der rechten Seite herrscht dagegen Stille, leises Flüstern, scheue Beobachtung. Hier sitzt, inmitten der ersten Gruppe, der Verräther, ein verschlossenes scharfes Profil; er blickt hastig forschend zu Christus empor, gleichsam die Worte sprechend: „Bin ichs, Rabbi?" — während er die linke Hand und Christus die rechte, dem Vorgange der Schrift gemäss, der Schüssel, die zwischen ihnen steht, unbemerkt nähern. —

Ich habe bereits geäussert, dafs noch eine sehr grosse Unsicherheit über diejenigen Werke, welche von Leonardo erhalten sein sollen, herrscht; und dass bei Weitem das Meiste

als Schülerarbeit betrachtet werden muss. Ich werde also nur das Bedeutendste von diesen Dingen erwähnen.

16. Unter den kleineren Gemälden die Leonardo in Mailand ausgeführt, werden vornehmlich die Portraits der beiden Geliebten des Lodovico Sforza, der Cecilia Galleroni und der Lucretia Crivelli gerühmt, von denen sich das erste in Mailand, das zweite in Paris befinden soll. Letzteres ist dasselbe, welches dort den Namen der belle ferronière führt. Die
17. Sammlung der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand besitzt eine Reihe sehr interessanter kleinerer Werke, unter denen die in Oel gemalten Portraits des Lodovico und seiner Gemahlin (diese noch in der früheren, ein wenig strengeren Weise des Künstlers), vornehmlich aber einige in Pastell entworfene Portraits auszuzeichnen sind; zu diesen gehört das Brustbild einer Dame mit niedergeschlagenen Augen, das voll von allerhöchstem Liebreiz und höchster Würde ist.

18. Eins der gerühmtesten Bilder Leonardo's, die Carità (eine Mutter mit mehreren Kindern), scheint ebenfalls der Zeit seines Aufenthalts in Mailand anzugehören; es befand sich in der alten Gallerie von Cassel und ist gegenwärtig verschwunden.

---

§. 63, 18. Hr. von Rumohr (Drei Reisen in Italien, S. 70.) sagt über dies Bild Folgendes: „Deutlich erkenne ich in meiner noch sehr lebhaften Erinnerung dieses Bildes darin den Schüler des Verocchio, den Genossen des Lorenzo di Credi, dessen Kindern die da noch sehr ähnlich waren. Nur mehr Verstand in allen Theilen, mehr Tiefe im Charakter und im Ausdrucke. In den Zügen der Mutter, und von den drei Kindern, besonders des kleineren auf ihrem Arme, lag, ich weiss nicht welcher tiefe Gram, welche unbeherrschte Sehnsucht. Man nannte das Bild die Carità. — Unter diesem Namen sind ähnliche Gruppen in späterer Zeit sehr häufig von den Italienern dargestellt worden; doch stets in dem Sinne mütterlichen Entzückens an einer munter um sie her aufblühenden Nachkommenschaft. Hier aber scheint Leonardo nicht diese näher liegende Vorstellung verfolgt zu haben; auch lag es in seiner Art über das Nächste hinauszugehen. Entweder mag er auf das verlorne Paradies haben anspielen, daher Kummer und Sorgen und ein sehnsüchtiges, unbefriedigtes Verlangen ausdrücken wollen, oder es lag ihm sonst irgend ein mystisches Wesen im Sinne, wozu denen der Schlüssel gefehlt, welche in späterer Zeit seinen Gegenstand wieder aufgenom-

Ausserdem besitzt Mailand und die Umgegend noch verschiedene vorzügliche Originalgemälde Leonardo's, sowie zahlreiche, meist von seinen Schülern gearbeitete Kopien derselben Gegenstände, welche gleichfalls noch zur Bezeichnung seiner Thätigkeit in Mailand anzuführen sind. Dahin gehört beson- 19.
ders eine Madonna mit dem Kinde, früher im Hause Araciel zu Mailand befindlich. Maria hält hier das Kind mit beiden Händen, das ihr Kinn fasst, wie um sie zu küssen, doch das Gesicht zum Beschauer wendet; auch Maria blickt mit geneigtem Haupte den Beschauer an. Das Ganze ist von höchst liebreizendem Ausdrucke und von schöner Vollendung. — Ebenso auch das Brustbild einer Mater dolorosa, höchst gross- 20
artig, edel und von der gefühltesten Ausführung.

Mehrfach ist in dieser Gegend die Composition einer hei- 21.
ligen Familie verbreitet, deren Original sich, wie es scheint, in England befindet: Maria, welche das Christuskind zur Rechten auf ihrem Schoosse hält und den mit gefalteten Händen hinknieenden kleinen Johannes umfasst, der von Christus freundlich und segnend geliebkost wird. Rechts im Hintergrunde steht Joseph, mit kreuzweis übereinander geschlagenen Armen, ein alter Kopf mit einer fast an Karikatur gränzenden Sorgfalt der Ausführung und des Ausdruckes der Freude; zur Linken Zacharias. — Eine ähnliche Composition ist in der 22.
Gallerie der Eremitage zu Petersburg, doch fehlt hier der kleine Johannes und an der Stelle des Zacharias erblickt man die Gestalt der heil. Katharina.

---

men haben. . . . Es liegt mir deutlich im Gedächtniss, dass Leonardo dieses Bild in Oel gemalt hatte. Sowohl desshalb, als auch, weil Vasari des Bildes nicht erwähnt, halte ich es für eine Arbeit seiner mailändischen Zeit. Der violett schmutzige Localton der Carnation stimmt überein mit den Bildnissen des Lodovico Sforza und seiner Gemahlin, welche in der Gallerie der Ambrosiana zu Mailand aufgestellt sind."

§. 63, 19. 20. Ueber beide Compositionen. s. Fumagalli a. a. O.

§. 63, 21. Passavant, Kunstreise, S. 111. — Gest. von Forster 1835. (Bei Fumagalli wird ein Exemplar dieser Composition, in der Mailänder Brera, dem Cesare da Sesto zugeschrieben.)

Nach der Eroberung Mailands begab sich Leonardo nach seiner Vaterstadt Florenz zurück und hielt sich dort eine Reihe von Jahren auf. In diese Zeit fallen wiederum einige
23. bedeutende Werke des Meisters. Das erste von diesen, unmittelbar nach Leonardo's Ankunft gearbeitet, ist ein Carton der heil. Familie (der Carton der heil. Anna genannt), welcher, als er öffentlich ausgestellt wurde, ganz Florenz zur Bewunderung hinriss. Die heilige Jungfrau ist hier auf dem Schoosse der heil. Anna, ihrer Mutter, dargestellt, indem sie sich liebevoll zu dem Christusknaben, der mit einem Lamme spielt, hinabneigt. Wenn die Composition dieses Bildes (eine erwachsene Frau auf dem Schoosse einer andern) allerdings etwas Befremdliches hat, so ist dafür die Anmuth des Knaben, der holde Ernst der Grossmutter, vor allem aber die süsse Bescheidenheit und Demuth in dem Kopfe der Maria bewunderungswürdig ausgedrückt. Leonardo hat dieses Werk nicht in Farben ausgeführt, wohl aber findet man an verschiedenen Orten Oelgemälde von der Hand seiner Schüler, die nach demselben gemalt sind. Der Originalcarton, äusserst sauber in schwarzer Kreide ausgeführt, befindet sich wohlerhalten in der k. Akademie von London.

24. Ein zweiter grösserer Carton, den Leonardo in Florenz arbeitete und der wiederum als eins der höchsten Meisterwerke neuerer Kunst geschildert wird, hat das Schicksal seiner Bronzestatue und seines Abendmahls getheilt. Diesen Carton fertigte Leonardo im J. 1503 im Auftrage des Staats und im Wettkampfe mit Michelangelo, indem danach Gemälde für den Justizpalast (Palazzo vecchio) von Florenz ausgeführt werden sollten. Leonardo stellte den Sieg der Florentiner über Niccolò Picinino, General des Herzogs Philipp Maria Visconti von Mailand, der im J. 1440 bei Anghiari in Toscana erfochten wurde, dar, Michelangelo eine Scene aus den pisanischen Feldzügen. Michelangelo wählte den ersten Beginn des Treffens, Leonardo den letzten, noch zweifelhaften Moment des Sieges. Als die Cartons aufgestellt waren, strömten von allen Seiten die jüngeren Künstler zusammen, um an

diesen kunstreichen und höchst vollendeten Werken ihre Studien zu machen, so dass, wie es scheint, gerade diese Gegenstände vom entschiedensten Einfluss auf die vollständige Entwickelung der neuen Kunst gewesen sind. Beide Cartons sind verloren; nach dem des Leonardo hatte Rubens, der ihn noch sah, eine Gruppe von vier Reitern, welche um eine Standarte kämpfen, gezeichnet; Edelingk hat dieselbe in Kupfer gestochen. Dies Ueberbleibsel des reichen und grossartigen Werkes reicht gerade hin, um uns dessen Verlust aufs Schmerzlichste bedauern zu lassen.

Unter andre Arbeiten, die Leonardo in Florenz ausführte, gehört zuerst eine grosse Anbetung der Könige in der Gal- 25.
lerie der Uffizien daselbst, die jedoch ebenfalls nur Carton zu nennen ist, da nur die leichte braune Untermalung, welche vornehmlich die Schattenwirkung des Ganzen andeuten sollte, fertig geworden ist, — eine reiche und schön geordnete Composition. Sodann einige Portraits, vornehmlich die zweier 26.
Frauen, welche Vasari als „göttliche Erscheinungen" bezeichnet; das eine war das der Ginebra, Gemahlin des Amerigo Benci, das andre der Mona Lisa, Gemahlin des Giocondo, eines Freundes des Leonardo. Letzteres ist im Pariser Mu- 27.
seum, ein Bild von wunderbarem Liebreiz und von zartester Vollendung; Leonardo hat daran in einem Zeitraum von vier Jahren gearbeitet und gab es endlich doch als ein unvollendetes Werk ab. Mehrere Copien desselben in anderen Gallerieen, z. B. in München. Auch setzt man in diese Zeit das 28.
Portrait eines vornehmen alten Kriegers, welches sich in der Dresdner Gallerie befindet und den Giangiacomo Triulzi, Feldmarschall König Ludwig's XII. von Frankreich vorstellen, — nach andrer Meinung jedoch von der Hand des jüngern Holbein herrühren soll.

Um das J. 1514 soll Leonardo eine Reise nach Rom gemacht, sich dort jedoch nicht lange Zeit aufgehalten haben. In diese Zeit setzt man ein Madonnenbild, welches sich in einem der oberen Corridore des dortigen Klosters S. Onofrio, auf die Wand gemalt, befindet. Das Bild ist auf Goldgrund.

Die Madonna ist in schöner Bewegung, in trefflicher Entwikkelung der edelsten Gestalt, mit ungemein zartem Liebreize des Gesichtes dargestellt; das Kind jedoch hat, trotz der anmuthigen Bewegung, noch etwas Hartes und Schweres, so dass ich das Bild in eine frühere Epoche des Künstlers setzen möchte, woraus denn freilich ein früherer Besuch Leonardo's in Rom, der an sich auch nicht eben unwahrscheinlich ist, folgen würde.

30. Ausserdem befindet sich noch eins der schönsten Gemälde Leonardo's in Rom, und zwar in der Gallerie des Palastes Sciarra; es enthält zwei weibliche Halbfiguren, welche den Namen der Bescheidenheit (Modestia) und der Eitelkeit (Vanitas) führen. Jene, die einen Schleier über den Kopf trägt, zeigt ein reizend wunderbares, edles Profil von klarem und offenem Ausdrucke; sie winkt die Schwester zu sich, welche in zierlichem Schmucke, süss und verführerisch vor sich hinlächelnd, dem Beschauer gegenüber steht. Das Bild ist von eigenthümlicher Kraft in den Farben, wunderbar vollendet, und
31. nur leider etwas nachgedunkelt. — Von der grössten Vollendung ist auch die einzeln stehende Halbfigur einer Eitelkeit — mit entblösster Brust und Blumen in den Händen — in der Sammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel.

32. Ein andres, ebenfalls sehr schönes Gemälde, welches Christus in der Mitte von vier Schriftgelehrten darstellt (ebenfalls halbe Figuren) ist aus der Gallerie des Palastes Aldobrandini zu Rom neuerdings in die National-Gallerie von London versetzt worden. Christus erscheint hier als ein Jüngling von grosser Schönheit, Milde und Tiefe des Ausdruckes; eben so sind auch die Köpfe der Schriftgelehrten voller Leben und Charakter. Von diesem Bilde kommen wiederum mehrere alte Copien vor.

---

§. 63, 30. Fumagalli a. a. O. schreibt das Bild dem Luini zu. Nach Hrn. von Rumohr ist es von Salai unter der Theilnahme des Meisters gemalt (Drei Reisen, S. 316.).

§. 63, 31. Passavant, Kunstreise, S. 393.

§. 63, 32. Passavant, a. a. O. S. 13. — Fumagalli, a. a. O. behauptet auch von diesem Bilde, dass es ein Werk des Luini sei.

Im J. 1516 ward Leonardo an den Hof des Königs 33.
Franz I. nach Frankreich berufen. Es ist ungewiss, ob einige der in Paris befindlichen Gemälde Leonardo's erst in diese, oder vielleicht, wie die schon erwähnten, in eine frühere Zeit gehören. Dahin gehören namentlich das ungemein reizende Portrait der belle Ferronière, der angeblichen Geliebten Franz I. (nach andrer Meinung der schon genannten Lucrezia Crivelli) und die schöne heil. Familie, welche unter dem Na-
men der Vierge aux rochers bekannt ist: Maria, in einer ro- 34.
mantischen Felsschlucht knieend, vor ihr das Christuskind, von einem Engel gehalten, und der kleine Johannes, anbetend und von der Maria umfasst, — ein Bild von holdseligem idyllischem Charakter, leider jedoch mannigfach beschädigt.
Die heil. Familie mit dem Erzengel Michael (?) u. a. m. 35.

Im J. 1519 starb Leonardo, nach einer unverbürgten Sage: in den Armen des Königs, als dieser den geliebten Künstler in seiner Krankheit zu besuchen kam.

§. 64. Ehe ich zu Leonardo's Schülern, die er in der Mailänder Akademie gebildet, übergehe, muss ich noch einige Künstler nennen, welche eigentlich der vorigen Periode angehören, auf deren Ausbildung er jedoch von entschiedenem Einfluss gewesen ist. Der eine von diesen ist sein Nebenbuhler in seiner früheren florentinischen Zeit, Pier di Cosimo, Schüler des oben genannten Cosimo Rosselli. Es zeigt sich in den Hauptbildern dieses Künstlers allerdings ein gewisses Bestreben, in technischen Beziehungen sich mit Leonardo zu messen, was namentlich im Helldunkel hie und da glückliche Erfolge gehabt hat; aber es fehlt dem Piero fast durchweg jener innere Adel, der das grösste Verdienst in Leonardo's Werken ist. Hauptbilder des Pier di Cosimo befinden sich namentlich
zu Florenz: ein Altarbild im Findelhause (agli innocenti) — 1.
jetzt in der kleinen Gallerie dieser Anstalt aufbewahrt, und
ein andres in der Gallerie der Uffizien. Uebrigens wird die- 2.
ser Künstler als ein seltsamer, düsteren Phantasieen hingegebener Mensch geschildert und ein eigen phantastischer Zug ist häufig auch seinen Werken eigen, besonders den kleineren

3. Tafeln, welche die Geschichte des Perseus darstellen und sich ebenfalls in der Gallerie der Uffizien befinden. Sehr ausgezeichnet sind insgemein die eigenthümlichen landschaftlichen Gründe seiner Gemälde. — Den genannten Bildern ist noch
4. das treffliche Gemälde von Piero im Berliner Museum zuzuzählen, welches eine liegende Venus, mit Amor scherzend, und im Hintergrunde den schlafenden Mars darstellt; auch durch dies Bild geht derselbe phantastische Zug, der aber hier mit einer zarten, im Einzelnen selbst reizvollen Durchführung verbunden ist.

Sodann ist Lorenzo di Credi zu nennen, der gleichzeitig mit Leonardo die Schule des Andrea Verocchio besuchte, jedoch weniger der Weise des Meisters, als dem Mitschüler folgte. Er hat Bilder des letzteren aufs Glücklichste copirt; in eigenen Darstellungen hielt er sich gewöhnlich in dem engen Kreise schlichter und stiller Madonnenbilder und heiliger Familien, die er auf einfach anmuthige Weise, zuweilen auch mit Anklängen an die Weise des Perugino, zu ma-
5. len wusste. Treffliche Bilder von ihm sieht man in der Gallerie der Uffizien zu Florenz, unter denen zwei schöne Rundbilder der Madonna, die das Kind anbetet, zu bemerken sind; vornehmlich aber drei Bilder mit kleineren Figuren, — Maria und Johannes; Christus als Gärtner und Magdalena; die Samariterin am Brunnen, — alle voll des innigsten Gefühles, von trefflichem Colorit und überaus zarter Ausführung. Lo-
6. renzo's Hauptwerk ist eine Geburt Christi in der Akademie von Florenz, ein Bild von grösseren Dimensionen und in glücklicher Verbindung der Weise des Perugino mit dem freieren Sinn der Florentiner. — Unter den auswärtigen Gallerieen
7. besitzt vornehmlich das Berliner Museum mehrere gute Bilder dieses Künstlers.

Schüler und glücklicher Nachahmer des Lorenzo di Credi
8. war Giovanni Antonio Sogliani. Einige Madonnenbilder von anziehend mildem Charakter in der Florentiner Aka-
9. demie. Eine treffliche Copie von Lorenzo's Geburt Christi im Berliner Museum. —

Noch möge hier ein minder bedeutender Künstler, Giuliano Bugiardini, angeführt werden, der zumeist ebenfalls als Nachahmer des Leonardo auftrat, doch nur einen schwach gemüthlichen Ausdruck erreichte. Bilder von ihm u. a. in der Pinakothek von Bologna und im Museum von Berlin. 10.

§. 65. In den eigentlichen Schülern Leonardo's wiederholt sich die Eigenthümlichkeit des Meisters in mannigfacher, durch die verschiedenen Individualitäten bedingter Weise. Wenn auch keiner von ihnen die Grösse des Meisters erreicht, so geht doch durch die gesammte Schule der Zug einer eigenthümlichen Liebenswürdigkeit und Reinheit, welche ein Spiegel von dem edlen Gemüthe des Meisters zu sein und welche es vornehmlich verhütet zu haben scheint, dass diese Schule nicht auch wie fast alle übrigen, die von den grossen Meistern jener Zeit gestiftet wurden, zu schnell in eine inhaltlose, auf äusseren Formenprunk gerichtete Manier verfallen ist. Die Hauptwerke von Leonardo's Schülern findet man in Mailand, vornehmlich in der dortigen Gallerie der Brera, beisammen, unter denen die aus aufgehobenen Klöstern in diese Gallerie versetzten Freskomalereien die wichtigsten sind.

Bernardino Luini (Luvino) ist der bedeutendste unter der Zahl dieser Künstler, ein Meister, dessen Trefflichkeit noch lange nicht genügend gewürdigt worden ist. Es scheint zwar, dass er sich nur selten zu der eigenthümlichen Grösse und Freiheit des Leonardo erhebt; aber er hat dafür einen unerschöpflichen Fond von Zartheit und Zucht, von Heiterkeit und Innigkeit, von Anmuth und Gemüth, welche dem Beschauer nicht minder die edelste Befriedigung gewähren. Leonardo's Geist ist in solchem Maasse auf Bernardino übergegangen, dass des letzteren Bilder es namentlich sind, die man unter den Arbeiten der Schule (wie oben bemerkt) häufig für Werke des Leonardo hielt. So war es z. B. lange Zeit mit dem wunderreizenden Brustbilde eines Johanneskna- 1.
ben, der mit dem Lamme spielt, in der Sammlung der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, der Fall; so auch mit jenem

2. zarten Bilde der Herodias in der Tribune der Uffizien zu Florenz. Ebenso muss ich hieher ein noch bedeutenderes, aus-
3. serordentlich schönes Gemälde rechnen, eine Madonna zwischen der heil. Katharina und Barbara, halbe Figuren, welches sich in der Gallerie Esterhazy zu Wien befindet und noch immer Leonardo's Namen trägt. — Mailand ist reich an
4. Werken Luini's; die ambrosianische Bibliothek, die Gallerie der Brera, die Privatsammlungen besitzen einen Schatz anmuthvoller Staffeleigemälde; am bedeutendsten aber erscheint er in seinen Fresken. Frühere Werke dieser Art enthalten noch häufig etwas jugendlich Schüchternes und Befangenes;
5. zu diesen gehört der grösste Theil der Fresken, welche aus eingegangenen Kirchen in die Sammlung der Brera gekommen sind: die Darstellungen aus dem Leben der Maria, aus der Kirche della Pace stammend, und die aus dem Kloster della Pelucca. Letztere stellen meist mythische und ähnliche Gegenstände classischen Inhalts dar, sie sind in einer mehr dekorativen, aber eigenthümlich sinnigen Weise behandelt. In den späteren Fresken Luini's entwickelt sich dagegen eine reife und edle Männlichkeit. Hieher gehört zunächst ein
6. höchst treffliches Werk, Maria auf dem Throne, von Heiligen umgeben, vom J. 1521, aus der Kirche der Brera ebenfalls in die dortige Gallerie gebracht. Sodann die zahlreichen Ar-
7. beiten im Monastero maggiore (S. Maurizio) zu Mailand, wo vornehmlich die Altarwand der inneren Kirche (mit Ausnahme des älteren Altarbildes) und eine Kapelle von ihm ausgemalt sind. Hier sieht man die schönsten Gestalten weiblicher Heiligen, die würdigsten Christusköpfe, die reizendsten Engelknaben dargestellt; Alles, von der braun in braun gemalten Brüstung über dem Fussboden an bis zum Gewölbe, ist hier mit den herrlichsten Fresken bedeckt und das Auge kann sich an dem verschwenderischen Reichthum dieser Phantasie nicht satt sehen. Auch andre Mailändische Kirchen haben einzelne Fresken von Luini aufzuweisen, wie sich z. B. ein schönes Altar-
8. bild in S. Maria del Carmine (in einer verlassenen Kapelle),
9. ein andres in S. Giorgio al Palazzo befindet. U. s. w. — Noch

bedeutender sind seine zahlreichen Freskobilder im Franziska- 10.
nerkloster degli Angeli zu Lugano, um das Jahr 1529 gemalt, welche wiederum den grössten, unerschöpflichsten Reichthum einer höchst liebenswürdigen Phantasie darthun; von hoher Vollendung ist hier die Kreuzigung Christi, namentlich die auf diesem Bilde enthaltene Gruppe der Frauen, sowie eine überaus anmuthvolle Madonna in einer Lünette über der Thür des
Refektoriums. Nicht minder ausgezeichnet sind die Fresken, 11.
welche Luini in der Kirche zu Sarono um das J. 1530 ausführte und wo er in einer Reihefolge von Gemälden das Leben der heil. Jungfrau darstellte. Bei der tiefsten Innigkeit des Gemüthes entfaltet sich hier das Leben in heiterster Pracht; vorzüglich reich in der Erfindung, edel im Styl und zart gefühlt, zugleich am besten erhalten, ist hier die Anbetung der Könige. — Aurelio Luini, der Sohn des Bernardino, steht dem Vater beträchtlich nach; er erscheint zumeist
als ein unerfreulicher Manierist. Sein Martyrthum des heil. 12.
Vincentius in der Brera zu Mailand giebt hievon ein genügendes Zeugniss; es ist ein grosses Freskobild und nur interessant durch den Umstand, dass es einen wohlgelungenen Versuch, Freskomalereien auf Leinwand zu übertragen, zeigt.

Marco d'Oggione (Uggione, Uglone). Ein tüchtiger Arbeiter im Style des Leonardo, doch ohne die Kraft des Meisters und ohne jene hinreissende Holdseligkeit und tiefere Anmuth des B. Luini; in technischer Beziehung besonders durch einen gewissen kälteren Farbenton unterschieden. Seine
Fresken in der Brera (aus S. M. della Pace stammend) sind 13.
nicht bedeutend, meist unruhig in der Composition, und im Einzelnen kleinlich. Unter seinen Staffeleigemälden finden sich dagegen einige von schönem, ruhigem Adel, wie nament-
lich das Bild der drei Erzengel (in der Brera) in der Zeich- 14.
nung der Gestalten und dem zarten Ausdruck der Gesichter sehr bemerkenswerth ist. Seiner Kopieen von Leonardo's Abendmahl ist bereits gedacht worden.

---

§. 65, 11. Ueber das Jahr s. v. Rumohr, Drei Reisen etc. S. 309.

Andrea Salaino (Salai). Aehnlich wie der vorige,
doch etwas freier, kräftiger und wärmer im Kolorit. Eins
15. seiner Hauptbilder, in der Brera, ist eine Maria mit dem
Kinde, dem Petrus die Schlüssel reicht; dahinter steht Paulus;
in der Composition minder bedeutend, zeichnet sich das Bild
durch leichtere Bewegung, nach Art des Leonardo, aus. Vor-
16. nehmlich beachtenswerth ist von ihm eine Ausführung jenes
Cartons der heiligen Anna von Leonardo, ebenfalls in der
Brera befindlich.

Giovan Antonio Beltraffio. Eine vorherrschende
Milde charakterisirt diesen Künstler, dessen Zeichnung jedoch
zumeist noch etwas Befangenes, etwas Trockenes hat, was
auf ein gewisses Verhältniss zu der älteren mailändischen
17. Schule hinzudeuten scheint. Sein Hauptwerk ist ein Altarge-
mälde, welches er für die Kirche S. M. della Misericordia zu
Bologna malte: Maria mit dem Kinde zwischen Johannes dem
Täufer und Sebastian, nebst knieenden Donatoren. Letztere
sind vorzüglich schön, der Sebastian höchst schlicht und edel,
18. die Madonna dagegen etwas bedrückt. Im Berliner Museum
befindet sich von ihm eine heil. Barbara, eine Gestalt voll
eigenthümlich grossartiger statuarischer Würde.

Francesco Melzi, ein edler Mailänder (wie auch der
vorige) und dem Leonardo befreundet. Seine Gemälde, deren
man jedoch nur wenige kennt, sollen der Weise des Leonardo
sehr verwandt sein und auch sie häufig für die des Meisters gel-
19. ten. Im Schlosse von Vaprio (Besitzung der Melzi), befindet
sich das kolossale Freskobild einer Madonna mit dem Kinde,
ein eigenthümlich grandioses Werk, welches wahrscheinlich
20. von seiner Hand herrührt. Im Berliner Museum trägt das
höchst reizvolle Bild einer Pomona mit dem Vertumnus, wel-
ches früher für Leonardo galt, gegenwärtig den Namen des
Francesco.

---

§. 65, 17. Das Bild befand sich zur Zeit der französischen Herrschaft in der Central-Gallerie zu Mailand; es ist mir nicht bekannt, ob es daselbst geblieben oder wo es sonst befindlich sei.

Cesare da Sesto. Ein bedeutender Künstler, der in späterer Zeit in Raphaels Schule zu Rom arbeitete und mit diesem Meister in ein freundschaftliches Verhältniss trat. In früheren Werken erscheint er anziehend und dem Leonardo verwandt, in späteren zeigt er einzelne Eigenthümlichkeiten der römischen Schule, welche sich indess mit denen der mailändischen nicht eigentlich organisch verbinden. Zu jenen ge-
hört ein jugendlicher Christuskopf in der Ambrosiana zu Mai- 21.
land, von höchst zartem und naivem Ausdrucke, schön und
einfach gemalt. Ebenso eine schöne Taufe Christi im Hause 22.
des Duca Scotti zu Mailand, ein treffliches Bild mit einer reichen, sehr ausführlichen Landschaft. (Letztere ist von der Hand des Landschaftmalers Bernazzano, welcher in ähnlicher Weise öfters gemeinschaftlich mit Cesare malte). Die
Gallerie Manfrini zu Venedig besitzt von ihm zwei Madonnen, 23.
welche den beiden verschiedenen Richtungen angehören und in dieser Rücksicht interessante Vergleichungspunkte darbieten.
Eins der grössten Bilder aus Cesare's späterer Zeit ist eine 24.
figurenreiche Anbetung der Könige im borbonischen Museum von Neapel. Hier ist die Madonna mit dem Kinde noch ganz in der Weise des Leonardo, Andres ganz in der des Raphael gehalten; die Composition aber ist überladen und zeigt bereits jene manieristische Ausartung, die bald bei Raphaels Schülern einriss.

Gaudenzio Vinci aus Novara. Altargemälde zu Aro- 25.
na, bei Mailand, welches sich durch den Adel der Gestalten und sinnvollen Ausdruck vortheilhaft auszeichnet. Es neigt

§. 65, 25. Schorn, im Tüb. Kunstblatt, 1823, S. 2. — Mir ist leider kein Bild des Gaudenzio aus eigner Anschauung bekannt; doch möchte es hier wohl am Ort sein, auf ein vorzügliches Gemälde aufmerksam zu machen, welches diesem Meister vielleicht angehören könnte. Es befindet sich im Palast Manfrini zu Venedig, dort als Perugino (früher, wie es scheint, als Bernardino Luini) benannt und mit der Jahrzahl 1500 bezeichnet. Es stellt die Fusswaschung Christi dar und hat eine schöne feierliche Anordnung; die Apostel stehen einfach nebeneinander; vorn zur Linken, sitzt Petrus über dem Waschbecken, zur Rechten kniet Christus, hinter ihm Johannes

sich übrigens bedeutend zu der Weise des Perugino und Francia.

§. 66. Ein andrer Mailänder jener Zeit ist Gaudenzio Ferrari. Dieser Künstler gehört nicht unter Leonardo's eigentliche Schüler; er scheint aus jener älteren Mailänder Schule, von der ich bereits (§. 48) gesprochen habe, und die sich bis zum Anfange des Jahrhunderts erhielt, hervorgegangen zu sein; doch ist eine Einwirkung des Leonardo auch auf ihn nicht zu verkennen. Später arbeitete er, wie Cesare da Sesto, in Raphaels Schule zu Rom, und nahm Manches auch aus dieser Schule an. Bei der Vereinigung so verschiedenartiger Richtungen ist ihm zugleich ein gewisser phantastischer Zug eigen, der ihn bestimmt von seinen Zeitgenossen unterscheidet und, wenn er gleich nicht immer von Manier frei erscheint, doch wiederum zu eigenthümlichen Schönheiten Veranlassung gege-
1. ben hat. In der Gallerie der Brera befinden sich von ihm zahlreiche Freskobilder, welche grösstentheils aus S. Maria della Pace stammen. Sehr interessant ist unter diesen die Geschichte der Aeltern der Maria auf drei zusammengehörigen Bildern. Die Seitenbilder enthalten das Leiden der beiden Gatten nach ihrer Trennung, — vorzüglich schön das linke, auf welchem Anna sitzt und die Vorwürfe ihrer Magd anhören muss; beides sind treffliche und sehr edelgezeichnete Gestalten. Das Mittelbild stellt den Trost dar, der ihnen gewährt wird. Hier sieht man im Hintergrunde eine reiche Stadt, (Jerusalem); ein Wassergraben, der bis zum Vorgrunde heranläuft, trennt das Bild in zwei gesonderte Handlungen; auf der einen Seite steht Anna, auf der andern Joachim bei den Hirten, beide emporschauend zu den Engeln, die ihnen das Heil verkünden. Im Hintergrunde, vor dem Thore der Stadt, be-

---

mit dem Handtuch. Der Faltenwurf ist zum Theil peruginesk, zum Theil mit Motiven der älteren venetianischen Schule; in den Köpfen wechseln die Motive der umbrischen, der venetianischen Schule und der des Leonardo (oder vielmehr des B. Luini); ein jugendlicher Kopf namentlich ist ganz in der anmuthvollen Weise des Luini gemalt.

gegnen sich beide Gatten und umarmen einander. Das grossartig Freie der Conception, verbunden mit dem Adel der Darstellung giebt diesem Werk bedeutende Vorzüge und einen sehr eigenthümlichen Reiz.

Nachfolger des Gaudenzio Ferrari:

Bernardino Lanini. Nicht gerade bedeutend und nicht frei von manieristischen Ausartungen, doch noch mit einzelnen erfreulichen Reminiscenzen an die Schule des Leonardo. In
solcher Art von ihm ein Abendmahl in S. Nazaro grande zu 2.
Mailand. Ein Altarbild von schlichtem und mildem Charak- 3.
ter im Berliner Museum.

Gio. Battista Cerva. Unbedeutend.

Dessen Schüler: Gio. Paolo Lomazzo. Von seinen Malereien gilt ungefähr dasselbe, wie von denen des Lanini. Bedeutendere Verdienste hat er als Kunstschriftsteller. (Trattato della Pittura, 1584. Idea del tempio della Pittura, 1590.)

Schüler des Lomazzo: Ambrogio Figino. Schwach manieristische Ausartung alterthümlicher Motive.

Zweiter Abschnitt.

Michelangelo Buonarotti und seine Nachfolger.

§. 67. Zwei und zwanzig Jahre später als Leonardo da 1.
Vinci, im J. 1474, ward Michelangelo Buonarotti ge-

---

§. 67, 1. Giorgio Vasari: *Vita del gran Michelagnolo Buonarotti, Firenze* 1568. (Besondrer Abdruck der Lebensbeschreibung Michelangelo's in Vasari's grossem Werke.) — Spätere Ausgabe: *Roma* 1760 (*aggiuntevi copiose note*). — Ascanio Condivi:

boren, ein Mann, der gleich jenem den Beginn der Blüthe der neueren Kunst einleitete, der ebenfalls als eins der ersten Lichter derselben glänzte und der den schnellen Verfall der Kunst mit erleben musste; er starb hochbejahrt im J. 1563. Auch er war, wie Leonardo, ein höchst vielseitiger Mensch; er war Architekt, Bildhauer und Maler, und zwar in allen drei Künsten gleich bedeutend; er war ein vorzüglicher Dichter und Musiker; er war in den gelehrten Wissenschaften erfahren und der gründlichste Anatom. 12 Jahre hat er allein über dem Studium der Anatomie zugebracht und darin das möglichst Vollkommene geleistet. Es war ein stolzer strenger Geist, der in dem Michelangelo lebte und seinen Handlungen wie seinen Kunstwerken ein eigenthümliches Gepräge gab; ein Gemüth, welches die Einsamkeit der eignen Seele am Höchsten schätzte und tiefsinnige Gedanken in freier körperlicher Form, nicht mehr in symbolischer Umhüllung, auszusprechen wusste. Ich möchte sagen: es ist etwas architektonisch Geheimnissvolles in Michelangelo's Gestalten: sie sind der Ausdruck urgewaltiger Kräfte, die ihnen in der Bewegung wie in der Ruhe den Stempel höchster Macht und erhabenster Leidenschaft aufgeprägt haben.

2. Michelangelo empfing seine erste Kunstbildung in der Schule des Domenico Ghirlandajo, ward aber bald, durch innere Neigung und äussere Veranlassung, mehr zum Studium und zur Ausübung der Bildhauerei hinübergezogen. Das erste bedeutende Werk, welches er im Fache der Malerei hervor-

---

Vita di Michel Angelo Buonarroti. Roma 1553. — *Seconda edizione accresciuta: Firenze* 1746; — Neue Ausgabe: *Pisa,* 1823. — Quatremère de Quincy: *Histoire de Michel-Ange Buonarotti. Paris,* 1835. — Vergleiche: Beschreibung der Stadt Rom, Bd. II, Abth. 2, S. 254. ff. — U. a. m.

Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Michelange Buonarotti.*

Verzeichniss der nach Michelangelo gefertigten Kupferstiche: Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. Leipzig, 1768, Band I, S. 355 ff.

gebracht hat, fällt bereits in den Beginn seines männlichen Alters; es ist jener Carton, den er im Wettstreit mit dem älteren Leonardo da Vinci verfertigte. Ueber die Veranlassung beziehe ich mich auf das, was ich hierüber bereits bei Leonardo bemerkt habe. Auch Michelangelo's Carton ist verloren (einer seiner Nebenbuhler, Baccio Bandinelli, soll ihn zerrissen haben); doch sind wir sowohl durch einige alte Kupferstiche, als auch durch andre Nachbildungen von dem grössten Theile der Composition unterrichtet*). Michelangelo wählte, wie ich erwähnt habe, den Anfang jener Schlacht, und zwar, wie sich wenigstens aus dem Vorhandenen ergiebt, den Moment, in welchem ein Haufe florentinischer Soldaten, die eben im Arno baden, unerwartet den Aufruf zum Kampfe vernimmt. Dies gab dem Künstler Gelegenheit, seine Kenntniss des Nackten in schönster und lebendigster Entwickelung zu zeigen. Alles ist hier in Bewegung. Die schon angekleideten, die noch halb oder ganz nackten Krieger stehen in hastigem Gedränge durch einander; einige klettern aus dem Wasser das steile Ufer empor, andre pressen die nackten Glieder in die engen Gewänder, noch andre eilen, bereits gerüstet, in die Schlacht hinaus; Michelangelo soll, nach dem Urtheile von Zeitgenossen **), nicht wieder etwas gleich Vollendetes geschaffen haben, welches Urtheil jedoch, wie es scheint, wohl nur mehr auf die Technik des Werkes zu beziehen sein dürfte. Dass dieses, sowie auch der Carton Leonardo's, als höchstes Förderniss in die Kunstbildung der jüngeren Zeitgenossen eingriff, habe ich ebenfalls schon erwähnt.

Die nächstfolgenden Jahre wurde Michelangelo wiederum 3.

---

*) Einzelne Figuren und Gruppen des Cartons, zum Theil unter dem Namen der „Kletterer" (*les Grimpeurs*) bekannt, in verschiedenen Kupferstichen von Marc-Antonio und von Agostino da Venezia. — Eine alte Kopie des Haupttheiles der Composition, grau in grau, in Oel gemalt, befindet sich zu Holkham, dem Landsitz des Grafen Leicester in England. S. Passavant, Kunstreise etc. S. 194. Gest. von Schiavonetti. Réveil, 541.

**) S. vornehmlich: *Vita di Benvenuto Cellini, l. I, c.* 2.

durch grosse plastische Arbeiten beschäftigt, indem ihn der Pabst Julius II. nach Rom berief und ihm die Anfertigung eines höchst prachtvollen Grabmonumentes auftrug, welches nachmals jedoch nur in einem geringen Theile zur Vollendung gekommen ist. Der Pabst selbst war die Hauptursache der Unterbrechung dieser Arbeit, indem er, abgesehn von manchen Misshelligkeiten, die zwischen ihm und dem Künstler verschiedentlich ausbrachen, den Plan gefasst hatte, von ihm die
4. Decke der grossen sixtinischen Kapelle, die noch immer ohne malerischen Schmuck dastand, mit Freskogemälden verzieren zu lassen. Michelangelo suchte diesen Auftrag, der jenes bereits begonnene Werk unterbrach und dessen Ausführung er sich vielleicht nicht gewachsen glaubte, anfangs von sich abzulehnen; da jedoch der Pabst ernstlichst darauf bestand, so begann er im J. 1508 die neue Arbeit und vollendete das ungeheure Werk ganz allein, ohne irgend eine fremde Beihülfe, in dem Zeitraume von etwa 3 Jahren*). Zwar hatte er sich zum Beginn der Arbeit ehemalige Mitschüler und Freunde aus Florenz kommen lassen, damit diese nach seinen Cartons die Gemälde ausführten, vielleicht jedoch auch, um ihnen die Technik des Freskomalens, darin er minder erfahren war, gründlich abzusehen. Als ihre Arbeit wenig genügend ausfiel, sandte er sie wieder heim, liess das Begonnene hinunterschlagen und machte sich allein ans Werk. — Die Gemälde an der Decke der sixtinischen Kapelle enthalten das Schönste von Allem, was Michelangelo in seinem langen thätigen Leben geleistet hat; hier zeigt sich sein grosser Geist in seiner edelsten Würde und höchsten Reinheit; hier tritt nichts von jenen Willkührlichkeiten dem Beschauer störend entgegen, zu denen ihn sein grosses Talent in andren Werken nicht selten verleitet hat. Die Decke wird durch ein

*) Nach übereinstimmenden Zeugnissen war Michelangelo nur 22 Monate mit der Ausführung der Gemälde beschäftigt. Doch kann in diesem kurzen Zeitraum unmöglich die Ausführung der Cartons mit eingeschlossen sein; daher die obige Annahme.

Spiegelgewölbe gebildet. Der mittlere flache Theil derselben enthält in einer Reihenfolge grösserer und kleinerer Bilder die bedeutendsten Geschichten der Genesis, d. h. die Erschaffung und den Sündenfall der Menschen, nebst dessen nächsten Folgen. In den grossen Dreieckfeldern des gewölbten Randes sind die sitzenden Gestalten von Propheten und Sibyllen*), als die Vorherverkünder der Erlösung, dargestellt; in den Stichkappen und den darunter befindlichen Bögen über den Fenstern die Vorfahren der heiligen Jungfrau, deren Reihenfolge unmittelbar auf den Erlöser hinüberleitet. Der äussere Zusammenhang dieser mannigfaltigen Darstellungen wird durch ein architektonisches Gerüst von eigenthümlicher Composition vermittelt, welches die einzelnen Gegenstände umschliesst, die Hauptmassen bedeutsam hervorhebt und dem Ganzen den Anschein derjenigen Festigkeit und freien Haltbarkeit giebt, welcher bei den an Decken befindlichen, also gewissermaassen hängenden Darstellungen so höchst nöthig ist und so selten gefunden wird. Zu diesem Gerüst ist hier auch eine grosse Anzahl von Figuren zu rechnen, welche an minder bedeutenden Stellen in Stein- oder Bronzefarbe, an bedeutenderen in natürlicher Farbe ausgeführt sind; sie dienen dazu, die architektonischen Formen zu stützen, zu tragen, auszufüllen und zu beschliessen; ich möchte sie am liebsten als die lebendigen Geister und Verkörperungen der Architektur bezeichnen. Es bedurfte eines Mannes, der gleich gross im Fache der Architektur und Sculptur, wie in dem der Malerei war, um ein architektonisches Ganze von so grossartiger Wirkung zu erfinden und die dekorativen Figuren in ihrer bedeutsamen plastischen Ruhe, zugleich aber in ihrer Unterordnung unter die Hauptgegenstände zu entwerfen, und um letztere in den für die Räumlichkeit günstigsten Maassen und Verhältnissen zu

---

*) Die Sibyllen stehen, nach der Legende des Mittelalters, den Propheten des alten Bundes zur Seite; ihr Amt war es, den Heiden die Zukunft des Erlösers zu verkündigen, wie dies von Seiten der Propheten für die Juden geschehen war.

halten. Manche Künstler der späteren Zeit (wie namentlich Annibale Caracci in der Gallerie des Palastes Farnese, §. 106, 15.) haben Aehnliches versucht, aber keiner hat es vermocht, den Gedanken des Ganzen in derselben inneren Nothwendigkeit zu erfassen und durchzuführen.

5. Die Geschichten der Genesis, wie sie Michelangelo an dem mittleren Theile dieser Decke ausgeführt hat, sind die erhabensten Darstellungen dieses Gegenstandes; in ihnen tritt das Wesen des schaffenden Weltgeistes lebendig vor die Augen des Beschauers. Michelangelo hat hier einen eigenthümlichen Typus für die Gestalt des allmächtigen Vaters erfunden, der mannigfach von seinen Nachfolgern (schon von Raphael) nachgebildet, aber von keinem übertroffen worden ist. Er stellt ihn in gewaltigem Fluge, hinrauschend durch die Lüfte, dar, umgeben von Genien, welche halb ihn tragen, halb von ihm getragen werden und von seinen flatternden Gewanden bedeckt sind; es sind die einzelnen Laute, die einzelnen Kräfte seines schöpferischen Wortes. So sehen wir ihn auf dem ersten Bilde, wo er mit der einen Hand der Sonne, mit der andern Hand dem Monde seine Bahn weiset. So auch auf dem zweiten Hauptbilde, wo er den ersten Menschen zum Leben erweckt. Hier liegt Adam am Ufer der Erde hingestreckt, im Begriff, sich emporzurichten; der Schöpfer berührt mit der Spitze seines Fingers den des Menschen und scheint so die Kraft und das Gefühl des Lebens in jenen hinüberzuströmen; es ist ein Bild von wunderbar tiefsinniger Composition und voll der edelsten Hoheit und Majestät in der Ausführung. — Nicht minder bedeutend ist das dritte Hauptbild, die Darstellung des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradiese. Hier steht der Baum der Erkenntniss in der Mitte, die Schlange, welche in den Oberkörper eines Weibes ausgeht, um dessen Stamm geschlungen; sie beugt sich seitwärts hinüber zu dem Paare, das zu sündigen im Begriff ist, und in dem man Gestalten voll eigenthümlich grossartiger Anmuth, besonders in der Eva, erkennt. Auf der andern Seite der Schlange, fast Rücken an Rücken mit ihr, schwebt der Engel

mit dem Schwerte, der die Gefallenen aus dem Paradiese vertreibt. Es liegt in dieser Doppelhandlung, in dieser Verbindung zweier, durch die Zeit getrennter Momente etwas eigenthümlich Poetisches und Bedeutsames; es ist Schuld und Strafe in Einem Bilde, und die nahe Zusammenstellung des Racheengels mit dem Dämon der Finsterniss, das blitzähnliche Hervorbrechen des ersten hinter dem Rücken des letzteren ist von tiefer, ergreifender Wirkung. — Das vierte Hauptbild enthält eine figurenreiche Darstellung der Sündfluth und ist eine der ausführlichsten dramatischen Compositionen Michelangelo's. — Auch die vier kleineren Zwischenbilder der Decke: Gott-Vater, das Licht von der Finsterniss theilend, — die Erschaffung der Eva — das Dankopfer des Noah, — Noah's Trunkenheit, haben eigenthümliche und grossartige Schönheiten.

Die Propheten und Sibyllen, in den Pendentifs des 6.
gewölbten Randes, sind der Dimension nach die grössten Figuren unter den Malereien der Decke; auch sie gehören zu den wunderbarsten Gestalten, welche die neuere Kunst ins Leben gerufen hat. Sie sind sämmtlich sitzend dargestellt, meist mit Büchern oder Schriftrollen beschäftigt, Genien neben oder hinter ihnen. Trauernd, sinnend, forschend oder in Begeisterung aufblickend sitzen diese mächtigen Wesen da; ihre Gestalt und ihre Bewegung, wie sie sich in den Formen selbst und in den Linien und Massen der Gewänder darstellen, sind von der grössten Würde und Majestät; in allen spricht sich deutlich der Charakter aus, dass sie den Schmerz einer zerrütteten, sündigen Welt zu begreifen und zu tragen vermögen und dass sie die Kraft haben, deren Blick auf den Trost der Zukunft hinzuleiten. Doch herrscht in ihnen zugleich die grösste Mannigfaltigkeit der Stellungen und des Ausdruckes, und eine jede dieser Gestalten ist auf die eigenthümlichste Weise individualisirt: Zacharias als Greis in hohem Alter, ruhig und überlegsam forschend; — Jeremias niedergebückt, versunken in die Gedanken eines bitteren, gewaltsamen Schmerzes; — Ezechiel, sich in hastiger Bewegung zu dem Genius

neben ihm umwendend, der in freudiger Offenbarung nach oben weist; u. s. w. So auch die Sibyllen: die Persische, ein mächtiges hohes Weib, wiederum hoch bejahrt; — die Erythräische voll der schönsten Kraft, der kriegerischen Göttin der Weisheit vergleichbar; — die Delphische, wie Kassandra, jungfräulich zart und anmuthvoll, aber auch sie kräftig genug, um den hohen Ernst der Offenbarung tragen zu können; u. s. w.

7. Die Vorfahren der heiligen Jungfrau stellen die mannichfaltigsten Familiengruppen dar, in denen sich, ohne Hindeutung auf besondre Handlungen und Verhältnisse (davon bekanntlich auch in der Schrift zumeist nichts erwähnt wird), nur eben das Beisammensein in der Familie und ein stilles Harren und Hoffen in die Zukunft ausspricht. Doch hat der Künstler diese Zustände zu den mannichfaltigsten Motiven zu benutzen und solcher Gestalt eine grosse Reihe verschiedener Gruppen darzustellen gewusst, welche sämmtlich durch eine eigenthümliche Abgeschlossenheit und durch eine grossartig schöne Auffassung der Verhältnisse des Familienlebens anziehen. Auch diese Gruppen und Gestalten gehören wiederum zu Michelangelo's edelsten Compositionen; in ihnen namentlich giebt er Beispiele einer Innigkeit und Zartheit, die, wenn sie auch immer das Gepräge seines erhabenen Geistes tragen, so doch nur selten in seinen Werken gefunden werden und die in allgemeiner Beziehung sehr interessante Vergleichungspunkte mit Raphaels heiligen Familien darbieten.

8. Noch sind unter den Deckengemälden der sixtinischen Kapelle vier besondere, historische Darstellungen zu erwähnen, welche sich in Gewölbkappen der vier Ecken befinden und Momente der Rettung des Volkes Israel darstellen: Judith, nachdem sie den Holofernes ermordet hat; — Goliath, von David besiegt; — das Wunder der ehernen Schlange; — die Bestrafung des Haman. Auch in diesen Gemälden offenbart sich der grosse Geist des Künstlers. Die Figur des an das Kreuz geschlagenen Haman auf dem letzten ist seit al-

ter Zeit als ein vorzügliches Meisterwerk, in Bezug auf die Darstellung schwieriger Verkürzungen, berühmt —

Nach diesen Werken beschäftigten den Künstler zumeist 9.
wiederum plastische und architektonische Arbeiten, unter denen vornehmlich der Bau der neuen Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz und die darin befindlichen Grabmäler der Mediceer die bedeutendsten sind. Erst in seinem sechzigsten Jahre wurde Michelangelo zu seinem zweiten grossen Werke im Fache der Malerei berufen, zur Darstellung des jüngsten 10.
Gerichtes an der Hinterwand der sixtinischen Kapelle (60 Fuss hoch). Er begann dies Werk im Auftrage des Pabstes Clemens VII. und vollendete es innerhalb sieben Jahren, unter dem Pontificate Pauls III., im J. 1541. Dies ungeheure Werk steht mit der zahllosen Menge seiner Figuren, in der Kühnheit des Gedankens, in der Mannichfaltigkeit der Bewegungen und Ansichten jener Gestalten, in der Meisterschaft der Zeichnung, insbesondere in den ausserordentlichsten und schwierigsten Verkürzungen wiederum einzig in der Geschichte der Kunst da, aber es erreicht nicht mehr die Reinheit und Hoheit der Gemälde an der Decke.

Wir sehen in der oberen Hälfte des Bildes den Weltenrichter im Kreise der Apostel und Erzväter, denen sich auf der einen Seite die Märtyrer, auf der andern andre Heilige und eine weitere Schaar von Seligen anschliessen. Oberhalb, unter den beiden Bögen des Gewölbes, zwei Engel-Gruppen, welche die Instrumente der Passion tragen. Unter dem Erlöser eine andre Gruppe von Engeln, welche zur Auferweckung der Todten blasen und die Bücher des Lebens halten. Zur Rechten die Auferstehung und darüber das Aufschweben der Gebenedeiten. Zur Linken die Hölle und das Niederstürzen der Verdammten, die frech in den Himmel empordringen wollten.

Es ist der „Tag des Zornes“ (*Dies irae*), den der Maler unsern Augen vorgeführt hat, der Tag, von dem uns jenes alte Kirchenlied sagt:

Quantus tremor est futurus,
Quando judex est venturus
Cuncta stricte discussurus).*

Zürnend wendet sich der Richter gegen die Seite der Verdammten und erhebt abwehrend, verwerfend, niederschmetternd seine Rechte gegen dieselben. Angstvoll hüllt sich Maria zu seiner Seite in ihre Gewande, indem sie sich zu den Begnadigten umwendet**). Die Märtyrer, zur Linken, erheben die Werkzeuge und Zeugnisse ihrer Marter anklagend gegen die, welche ihnen den zeitlichen Tod gebracht; die Engel, welche dieselben hier vom Eingange zum Himmel abwehren, vollstrecken das Rächeramt. Zagend und bang erstehen die Todten; langsam und wie von der Schwere der irdischen Natur gefesselt, erheben sich die Begnadigten zu den Seligen empor, und auch durch deren Schaaren verbreitet es sich wie ein geheimes Entsetzen, — Freude, Ruhe, Beseligung ist hier nicht zu finden.

Die Auffassung ist einseitig, wir dürfen es nicht läugnen; und diese Einseitigkeit hat auch auf die Ausführung der oberen Hälfte ungünstig eingewirkt. Wir sehen hier nicht, wie in andren Darstellungen verwandter Gegenstände, die Glorie des Himmels, nicht Wesen, welche das Gepräge einer höheren Heiligung und der Entäusserung menschlicher Schwächen tragen, vor uns, sondern überall noch den Ausdruck menschlicher Leidenschaft, menschlichen Strebens; wir sehen keinen Chor feierlich ruhender Gestalten, nicht jenen harmonischen Einklang klarer und grosser Linien, welcher vornehmlich durch eine festlich ideale Gewandung hervorgebracht wird, sondern

---

*) Welcher Schrecken wird da walten,
Wenn der Richter kommt zu schalten,
Streng mit uns Gericht zu halten.
(Uebs. von Simrock.)

**) Das Motiv beider Figuren ist, wie bereits früher bemerkt, dem alten Freskobilde Orcagna's im Campo Santo zu Pisa nachgebildet. (§. 25, 5.)

ein Gewühl der mannigfachsten Bewegungen, nackte Körper in unruhigen Stellungen und ohne jene, durch heilige Ueberlieferung feststehende Charakteristik. Die Hauptgestalt des ganzen Bildes vornehmlich, Christus, zeigt uns keine andre Eigenschaft, als nur die des Richters; er ist ohne allen Ausdruck göttlicher Majestät, wir fühlen es nicht, dass es der Erlöser ist, der hier das Richteramt verwaltet. Die ganze obere Hälfte des Bildes zeigt mannigfach Schweres bei aller meisterlichen Kühnheit der Zeichnung, Unklares trotz der Sonderung in einzelne Haupt- und Nebengruppen, Willkührliches bei der grossartigen Anordnung des Ganzen.

Lassen wir aber dies einseitige Hervorheben eines einzelnen Momentes gelten, so erscheint schon jene obere Hälfte von eigenthümlich bedeutender Gesammtwirkung; auch treten die einzelnen Mängel bei der grösseren Entfernung dieser Theile des Bildes vom Auge des Beschauers minder auffällig hervor. Des höchsten Ruhmes würdig aber ist dann die untere Hälfte des Bildes. Von jenem schweren und langsamen Emporsteigen und Emporziehen der Begnadigten an, walten hier alle Stufen von Befangenheit, Angst, Entsetzen, Grimm und Verzweiflung. An geeignetster Stelle offenbart sich hier, in dem convulsivischen Kampfe der Verworfenen mit den bösen Dämonen, jenes übermässige leidenschaftliche Element und die, zum Ausdruck desselben nothwendige ausserordentliche Kunstfertigkeit des Meisters. Dabei herrscht durchweg, in den Gestalten derjenigen sowohl, welche der gänzlichen Verzweiflung Preis gegeben sind, als in denen der höllischen Peiniger, ein eigenthümlich tragischer Adel, ein grossartiges, ergreifendes Pathos, — so dass die Darstellung des Schrecklichen hier nicht nur das Gemüth des Beschauers nicht abstösst, sondern in derjenigen wahrhaft sittlichen Reinigung erscheint, welche das Wesen des höheren Kunstwerkes bedingt; dass überhaupt dies Gebiet der Kunst in den, in Rede stehenden Theilen des Bildes seine höchste Vollendung feiert.

Die Nacktheit fast aller Gestalten dieses Bildes hat mannigfach, und schon bei Lebzeiten des Künstlers, Anstoss ge-

geben. Pabst Paul IV., freilich ein wenig kunstliebender Mann, wollte dasselbe herunter schlagen lassen, bis, durch anderweitige Vermittelung, gestattet wurde, dass Daniel von Volterra, einer von Michelangelo's Schülern, einige der auffallendsten Blössen mit Gewändern bedeckte, was ihm den Spottnamen des Hosenmachers (braghettone) zuzog. Auch später wurde dies Verfahren frömmelnder Decenz noch an verschiedenen Stellen angewandt, wodurch allerlei Lappen entstanden sind, die allerdings die freie Wirkung des Bildes mannigfach verkümmern.

11. Eine sehr vorzügliche Copie des Werkes im kleinen Maassstabe (7½ Fuss hoch), die von Marcello Venusti unter den Augen des Meisters angefertigt wurde, befindet sich im borbonischen Museum zu Neapel. —

12. Aus derselben Zeit etwa, in welcher Michelangelo das jüngste Gericht malte, rühren noch zwei vorzügliche Freskogemälde her, welche er an den Seitenwänden der paulinischen Kapelle des Vatikans ausgeführt hat. Diese Gemälde sind wenig beachtet und durch Lampenqualm beträchtlich verschwärzt, so dass selten von ihnen die Rede ist. Auch ist das eine, welches die Kreuzigung Petri darstellt, unter dem grossen Fenster der Kapelle befindlich und somit im ungünstigsten Lichte; ausgezeichnet ist dasselbe in Rücksicht auf die grossartig strenge Composition. Das auf der gegenüberstehenden Wand, die Bekehrung des Saulus, ist noch immer leidlich sichtbar. Hier sieht man den grossen Heereszug des Saulus, der ins Bild hinein bergauf geht. Christus stürzt ihm aus dem Gewitterglanze, von Engelschaaren umgeben, entgegen. Saulus liegt, in prächtiger Entwickelung einer edlen Gestalt, auf den Boden gestreckt, die Seinen stürzen zu den Seiten oder stehen gelähmt vom Donner da. Man erkennt auch hier eine treffliche Anordnung in den Gruppen und einzelne höchst würdige Gestalten; eine Gemessenheit und Ruhe, welche, im Vergleich mit dem jüngsten Gerichte, für das in Rede stehende Bild nicht unvortheilhaft erscheint. —

Was man in den Gallerieen unter dem Namen des Mi-

chelangelo sieht, ist fast niemals ächt; er hat nur höchst selten die Hand an Staffeleibilder gelegt. Die Tribune der Uffizien zu Florenz bewahrt ein mit Temperafarben gemaltes 13.
Rundbild der heiligen Familie, welches vielleicht das einzige, durch historische Zeugnisse bestätigte Staffeleibild Michelangelo's ist. Es gehört in seine frühere Zeit, ist aber eins von seinen wenigst anziehenden Erzeugnissen, affektirt in der Composition, hässlich und manierirt in der Ausführung. — In der Gallerie Pitti zu Florenz sieht man, unter seinem Na- 14.
men, ein Bild der drei Parzen, strenge, scharfe, bedeutsame Gestalten, welches indess schwerlich ächt sein dürfte. — Eine Darstellung der Leda, welche Michelangelo ebenfalls in Tem- 15.
pera gemalt hat, scheint verloren zu sein; im königl. Schloss zu Berlin findet sich eine alte Kopie dieser grossartigen Composition, die mannigfach als das Original angeführt wird.

Michelangelo bezeugte überhaupt wenig Neigung zur Anfertigung von Staffeleibildern; doch liess er Manches von seinen Schülern und andren Künstlern nach seinen Zeichnungen und Cartons ausführen. Es haben sich solcher Gestalt mehrere seiner Compositionen in mannigfachen Nachbildungen verbreitet, in denen immer der grossartige majestätische Geist des Meisters den Grundton angiebt, deren besonderer Werth indess freilich von den grösseren oder geringeren Fähigkeiten der einzelnen, dabei benutzten Maler abhängt. Eine der verbreitetsten und schönsten Compositionen dieser Art ist eine heilige Familie, wo das Kind mit herabhängendem Arme 16.
auf dem Schoosse der Jungfrau schläft und auf der einen Seite der kleine Johannes, der ein Pantherfell trägt, auf der andern der heil. Joseph schweigend zuschauen. Die verschiedenen Exemplare dieses Bildes unterscheiden sich durch kleine Abänderungen; eins der vorzüglichsten befand sich vor einigen Jahren bei den Kunsthändlern Gebr. Woodburn zu London. — Nicht minder grossartig ist die Darstellung einer Pietà, 17.

---

§. 67, 13. Vasari, im Leben Michelangelo's.

der Leichnam Christi im Schoosse der Maria und seine Arme von zwei Engelknaben gehalten, davon ein kleines Exemplar
18. in der Münchner Gallerie. — Mehrfach ist ferner eine Darstellung Christi am Oelberge vorhanden (zu Berlin, Wien, München etc.); deren Originalzeichnung sich in der Gallerie der Uffizien zu Florenz befindet. Es ist eine Doppelhandlung: Christus, auf der einen Seite betend, auf der andern die schlafenden Jünger aufweckend. — Höchst grossartig und voll fei-
19. erlicher Würde ist eine Verkündigung Mariä in der Gallerie des Herzogs von Wellington zu London; die Originalzeichnung ebenfalls in den Uffizien zu Florenz. — Besonders
20. häufig kommen Bilder des gekreuzigten Heilandes vor, wie u. a. ein treffliches, von Fra Sebastiano del Piombo gemaltes Exemplar sich in der Gallerie des Berliner Museums befindet. U. s. w.

Derselbe grossartige Sinn, der aus Michelangelo's religiösen Bildern spricht, waltet auch in seinen, der antiken Mythologie entnommenen Darstellungen, deren Inhalt die Freude der Sinnenwelt ist. Schon die obenerwähnte Leda giebt ein sehr bedeutsames Beispiel der hohen Würde und Reinheit, mit welcher er die Gegenstände dieser Art auffasste. Hieher gehört
21. auch das Bild der Venus, welche von Amor geküsst wird, ein Bild von wunderbarer Freiheit, Kraft und Lebensfülle. Eine meisterliche Ausführung dieser Composition von der Hand des Pontormo befindet sich im königl. Palaste von
22. Kensington bei London; der Originalcarton und eine minder bedeutende Wiederholung von einem der Schüler Michelangelo's im Museum von Neapel. — Auch ist zu dieser Klasse von Darstellungen ein in mehreren Exemplaren vorhandenes
23. Gemälde des Ganymed zu rechnen, der von dem Adler in göttlichem Sturme durch die Luft getragen wird; ein vorzüglich schönes Exemplar befindet sich in der Gallerie des königl. Schlosses zu Berlin, ein andres in dem ebengenannten Palaste zu Kensington.

24. Das Werk, welches die letzten Jahrzehnte des grossen Künstlers beschäftigte, ist der Bau der Peterskirche zu Rom,

den er ohne irgend einen Lohn, einzig zur Ehre Gottes, nach eignem Plane und mit eiserner Kraft seiner Vollendung nahe gebracht hat, während die früheren Anfänge dieses Baues immer wieder ins Stocken gerathen waren. Michelangelo erscheint in diesem Werke zwar nicht frei von mancherlei Willkührlichkeiten, die Anlage des Ganzen aber so eigenthümlich grandios, dass dieses Gebäude, wenn nicht spätere Anfügungen den Totaleindruck beeinträchtigt hätten, zu den erhabensten Werken der neueren Baukunst gehören würde.

§. 68. Unter den Schülern des Michelangelo er- 1.
wähne ich zuerst des Marcello Venusti, der vornehmlich Vieles nach den Zeichnungen des Meisters gearbeitet hat und durch eine zarte, saubere Ausführung ausgezeichnet ist (s. oben §. 67, 11.). — Zu ähnlichen Zwecken bediente sich Michelangelo auch gern des schon genannten Venetianers Fra Se- 2.
bastiano del Piombo, indem er auf solche Weise die eigne gediegene Zeichnung und das schöne Colorit der venetianischen Schule vereinigt zu sehen, und der Schule Raphaels, mit der er mannigfach in Opposition stand, ein Gegengewicht hinzustellen hoffte. Ueber eins der bedeutendsten Werke, welche solcher Gestalt entstanden sind, siehe unten §. 96, 15.

Der bedeutendste und selbständigste Schüler Michelange- 3.
lo's ist Daniele Ricciarelli, gew. Daniele da Volterra genannt, ein Künstler, welcher die Eigenthümlichkeiten des Meisters mit Glück in sich aufzunehmen wusste, wenngleich er freilich dessen Erhabenheit auf keine Weise erreichte. Daniele's vorzüglichstes Gemälde ist eine figurenreiche Kreuzab- 4.
nahme in der Kirche Sta. Trinità de' Monti zu Rom, ein grossartig leidenschaftliches, mächtig bewegtes Werk. — Ein sehr berühmtes Gemälde von ihm, den bethlehemitischen Kin- 5.
dermord darstellend, befindet sich in der Tribune der Uffizien zu Florenz, ein Bild von mehr als siebenzig Figuren; es ist aber kalt und von berechneter Composition. — Auch soll

---

§. 68, 3. Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Daniele Ricciarelli.*

Daniele Theil haben an jenen Bemalungen der Aussenwände römischer Paläste, dergleichen zu seiner Zeit sehr beliebt war;
6. so schreibt man ihm die grau in grau gemalten Darstellungen aus der Geschichte der Judith zu, welche noch gegenwärtig die hintere Façade des Palastes Massimi schmücken; diese Arbeiten sind tüchtig, doch, wie es scheint, ohne rechte innere Energie.

Dritter Abschnitt.

Andre Meister von Florenz.

§. 69. Neben Leonardo und Michelangelo bildeten sich sodann in Florenz noch verschiedene andere Künstler, welche zwar nicht zu solcher Tiefe und Erhabenheit, wie jene beiden, gediehen sind, welche aber in eigenthümlicher Vollendung ihren Platz zu deren Seiten behaupten.

1. Der erste von diesen ist Baccio della Porta, welcher nachmals, als er in das Dominikanerkloster S. Marco zu Florenz trat, den Namen Fra Bartolommeo annahm (geb. 1469, gest. 1517). Ursprünglich in der Schule des Cosimo Rosselli gebildet, empfing er nachmals, wie es scheint, vornehmlich durch die Werke des Leonardo diejenige Richtung, die seiner Eigenthümlichkeit angemessen war. Fra Bartolommeo war ein Künstler voll stillen Ernstes, voll schlichter Würde und Anmuth. Der religiöse Ausdruck seiner heiligen Gestalten ist nicht mehr, wie bei den älteren Meistern, gemüthlich befangen, sondern mehr aus einer bewussten Erhebung hervorgegangen. Eine edle Milde, wie sie das Eigenthum des Leonardo und seiner Schule ist, verbreitet sich über dieselben, und seine Madonnen verbinden mit dem Gepräge

der Heiligung zugleich den Ausdruck einer schönen Weiblichkeit. Aber der Kreis, in welchem Fra Bartolommeo sich mit Glück bewegt, ist nicht weit gezogen; es fehlt ihm insgemein an derjenigen innerlichen Kraft, welche zur Durchdringung und Vollendung grossartig erhabener Aufgaben nöthig ist; er erscheint in solchen auf der einen Seite nicht selten kalt und abgemessen, auf der andern unruhig und hastig. Was seine Technik anbetrifft, so ist sein Colorit, besonders im Nackten, ungemein weich; auch im Faltenwurfe ist er sehr ausgebildet. (Er zuerst führte den Gebrauch des hölzernen Gliedermodells ein, welches das Studium der Falten so sehr erleichtert). Seine Compositionen stellen häufig nur einfache Madonnen, von Heiligen umgeben, dar, wobei er jedoch durch prachtvolle Architekturen und kunstreiche Gruppenvertheilung zu imponiren weiss. Mit besonderer Vorliebe bringt er auf solchen Gemälden Engelknaben an, welche bald sitzend und musicirend, bald, wie sie im Fluge die Himmelskönigin umschweben, oder wie sie den Mantel oder den Thronhimmel derselben tragen, dargestellt sind. — Aus der früheren Zeit des 2.
Fra Bartolommeo befinden sich ein Paar kleine, miniaturartig gemalte Täfelchen in der Gallerie der Uffizien zu Florenz; sie stellen die Geburt und die Beschneidung Christi dar und sind ungemein schön und würdig in der Composition, mit trefflicher Anordnung der Gewandung und äusserst sauber ausgeführt. Schon in diesen Werken kündigt sich das schöne Talent des Künstlers an, welches jedoch in eigentlicher Bedeutung erst in späterer Zeit hervortrat. Im J. 1500 war er 3.
nemlich, durch die Hinrichtung des Savonarola, seines innigst verehrten Freundes, in tiefster Seele getroffen, ins Kloster gegangen und hatte vier Jahre hindurch keinen Pinsel angerührt. Dann erwachte jedoch seine Liebe zum Leben und zur Kunst aufs Neue, und namentlich war es der junge Raphael, der, als er im Jahre 1504 nach Florenz kam, freundschaftlich fördernd auf ihn einwirkte. — Zu den vorzüglichsten Darstellungen, die von Fra Bartolommeo's Pinsel erhalten sind, gehören zuerst einige einfache Madonnen mit dem Kinde, dergleichen

in mehreren Gallerien vorkommen (einige der schönsten in
4. den Uffizien und in der Akademie zu Florenz), oder Altarblätter, wo der Madonna mehrere Heilige zugeordnet sind. Ein solches Bild, welches die Schutzheiligen von Florenz enthält, ist ebenfalls in den Uffizien vorhanden. Es ist eine eigenthümlich würdige und lebendige Composition (die Madonna im Schoosse der Anna, eine Stufe tiefer), leider jedoch nur grau in grau gemalt, gewissermaassen nur der Carton, indem der Künstler vor der Ausführung des Bildes starb. — Die trefflichsten Altarbilder dieser Art sind in Lucca vorhanden;
6. namentlich zeichnet sich unter diesen die in S. Romano befindliche Madonna della Misericordia aus, welche in holdseliger Geberde unter einer Schaar Andächtiger sitzt, und sie unter ihrem Mantel vor dem Zorn des Himmels schützt.
7. — Reich an Gemälden von Fra Bartolommeo ist sodann die Gallerie des Palastes Pitti zu Florenz. Das berühmteste der hier befindlichen Bilder ist die Figur eines heil. Marcus, welches Bild seiner Erhabenheit wegen hoch gerühmt wird, worin ich jedoch, nach meinem Gefühle, jenen Ausdruck männlicher Kraft vermisse, von dem ich vorhin sprach. Aehnlich,
8. wenngleich nicht so bedeutend, sind zwei Prophetengestalten in der Tribune der Uffizien. Ungleich schöner und von einer
9. eigenthümlich rhythmischen Feierlichkeit und Würde ist das Bild eines heil. Vincentius, welches aus dem Kloster S. Marco in die Gallerie der Akademie hinübergeführt ist. Indem ich Andres, was in den Gallerieen von Florenz vorhanden ist, übergehe, erwähne ich jedoch noch eines sehr interessanten,
10. leider auch sehr verdorbenen Freskogemäldes von der Hand des Fra Bartolommeo, welches die Wand einer Kapelle, die sich in einem kleinen Hofe von S. Maria Nuova befindet, schmückt. Dasselbe stellt das jüngste Gericht dar und erinnert in den zu den Seiten Christi sitzenden Aposteln auffallend an Raphaels Disputa und mit dieser an jenes jüngste Gericht des Orcagna im Campo Santo zu Pisa. Ausgezeichnet ist hier besonders die Gewandung der Apostel. — Ausserhalb Toskana sind Werke des Fra Bartolommeo ziemlich selten.

Zu den bedeutenderen gehört eine Darstellung im Tempel, 11.
die sich in der k. k. Sammlung zu Wien befindet; eine saubere Skizze desselben Bildes ist in der Gallerie der Uffizien 12.
zu Florenz.

Mariotto Albertinelli war der Freund und Mitschüler des Fra Bartolommeo und ein Nachahmer seines Styles. Von ihm befindet sich ein höchst ausgezeichnetes Bild in der 13.
Gallerie der Uffizien, die Heimsuchung Mariä darstellend. Es enthält nur die beiden Gestalten der Maria und Elisabeth, aber es zeigt in diesen eine sehr schöne, einfache und grossartige Anordnung, eine treffliche Zeichnung, ein sehr kräftiges, warmes Colorit und den schönsten, innigsten Ausdruck, der nur in etwas befangen ist. Die Akademie zu Flo- 14.
renz besitzt ebenfalls mehrere tüchtige, im Einzelnen anmuthvolle Bilder von der Hand dieses Meisters. — Im Berliner 15.
Museum befindet sich eine Himmelfahrt der Maria, deren obere Hälfte von Fra Bartolommeo, die untere von Mariotto Albertinelli gemalt ist.

Schüler des Fra Bartolommeo war u. a. Fra Paolo da Pistoja. Die k. k. Gallerie zu Wien besitzt von ihm ein 16.
grosses Altarblatt im Style des Meisters. Er erbte dessen Handzeichnungen und benutzte dieselben zu seinen Bildern. Von diesem kamen die Zeichnungen an eine Dominikanernonne, Plautilla Nelli, welche sich ebenfalls nach ihnen 17.
bildete. Sie erscheint als eine gemüthlich schwache Nachahmerin des Fra Bartolommeo.

§. 70. In ähnlicher Richtung wie Fra Bartolommeo bil- 1.
dete sich ein jüngerer Florentiner: Andrea Vanucchi, gewöhnlich Andrea del Sarto (von des Vaters Gewerbe) genannt. (Geb. 1488, gest. 1530.) Doch ist es weniger, wie bei Fra Bartolommeo, der Ausdruck religiösen Ernstes, einer gemüthvollen Versenkung in heilige Gegenstände, was aus Andrea's Bildern dem Beschauer entgegentritt; sie tragen im Gegentheil

[1] §. 70, 1. Biadi: *Notizie inedite della vita d'Andrea del Sarto, raccolte da manoscritti e documenti autentici. Firenze*, 1830. — Andrea del Sarto. Von Alfred Reumont. Leipzig, 1835.

grösstentheils das Gepräge einer einfachen liebenswürdigen Heiterkeit, eines kindlich schuldlosen Frohsinnes. Eine reiche Phantasie ist dem Andrea ebenfalls nicht eigen, wie sich dies namentlich aus seinen historischen Gemälden ergiebt; aber man sieht seine mannigfachen Madonnenbilder immer gern, so lange er eigenthümlich bleibt, oder so lange sein schönes Talent nicht in flache Manier ausartet. Ursprünglich war Andrea del Sarto Schüler des Pier di Cosimo und hat allerdings in manchen Einzelheiten Einiges von dem Meister beibehalten (was z. B. aus seinen kleineren Bildern mit landschaftlichen Gründen hervorgeht); doch entwickelte er sich bald in selbständiger Weise, anfangs noch jugendlich schüchtern und strenge, später in einer eigenthümlich weichen und zarten Modellirung.

2. Zu den frühesten Werken des Andrea gehören einige der Fresken, welche er im Vorhofe der Compagnia dello Scalzo zu Florenz ausgeführt hat. Die sämmtlichen an diesem Orte vorhandenen Malereien sind grau in grau gemalt und stellen, mit Ausnahme einiger allegorischer Figuren, die Geschichte des Täufers Johannes dar. Die ersten Darstellungen, welche Andrea hier malte, sind: die Taufe Christi, die Predigt Johannis und die Taufe des Volkes durch Johannes; diese verbinden mit der trockenen und eckigen Manier der älteren Schule bereits eine erfreuliche und richtige Zeichnung, sowie eine würdige Charakteristik. Die andren Bilder, welche Andrea in diesem Hofe gemalt hat, gehören in die spätere entwickelte Zeit des Künstlers und sind von ungleichem Werthe; sehr vorzüglich jedoch ist die zuletzt gemalte Darstellung der Geburt Johannis, eine einfache, effektreiche Composition mit ungemein schönen Gestalten. Die Malereien haben zwar sehr gelitten, doch sind sie noch immer ziemlich deutlich zu erkennen. — Der Ruf, welchen die Ausführung jener erstgenannten Fresken hervorbrachte, war Veranlassung, dass dem
3. Andrea eine andre ähnliche Arbeit im Vorhofe der Kirche

---

§. 70, 2. *Pitture a fresco di Andrea del Sarto. Firenze* 1823.

SS. Annunziata zu Florenz aufgetragen ward. Hier war bereits durch Alessio Baldovinetti eine Geburt Christ begonnen, durch Cosimo Rosselli ein andres Bild gemalt worden. Andrea begann zunächst mit der Geschichte des heil. Philippus Benizzi, welche er in fünf grossen und farbigen Bildern ausführte. Diese Darstellungen gehören zu dem Schönsten, was Andrea geleistet hat; sie sind ungemein einfach, im Einzelnen selbst noch strenge gemalt, aber mit einer eigen schlichten Würde, welche man sehr selten in seinen übrigen Werken wiederfindet; eigenthümlich sind diesen Bildern auch die schönen landschaftlichen Gründe. In Hinsicht auf Composition, auf lebendiges Interesse an der vorgehenden Handlung ist das vierte Bild besonders ausgezeichnet, welches den Tod des heil. Philippus und die Auferweckung eines Knaben darstellt; in Hinsicht auf Harmonie der Beleuchtung und des Colorits steht die fünfte am höchsten: die Heilung der Kinder durch das Gewand des Heiligen. Etwas später malte Andrea in dem- 4.
selben Vorhofe noch die Geburt Mariä, ebenfalls ein vorzügliches Werk, und eine figurenreiche Anbetung der Könige.
Aus beträchtlich späterer Zeit (vom J. 1525) rührt ein andres 5.
Gemälde Andrea's her, welches in dem grossen Hofe desselben Klosters, in der Lünette über der Eingangsthür gemalt, und unter dem Namen der Madonna del Sacco bekannt ist: eine einfache heil. Familie, in welcher der heil. Joseph dargestellt ist, wie er sich sitzend an einen Sack lehnt; es ist eins der gerühmtesten Gemälde Andrea's, von edlen grossartigen Formen, voll schöner Ruhe und mit meisterhaft behandelten Gewändern.

Ehe ich zu Andrea's Staffeleibildern übergehe, will ich 6.
noch eines andern bedeutenden Freskobildes seiner Hand erwähnen, welches sich in dem Refektorium des Klosters S. Salvi bei Florenz befindet. Es rührt ebenfalls aus seiner späteren Zeit her (1526—27) und stellt das Abendmahl dar, — in der bekannten Anordnung (wie z. B. Leonardo's Abendmahl — nur freilich diesem in der geistreichen und tiefsinnigen Durchdringung des Gegenstandes nicht zu vergleichen), mit

einer eigenthümlichen Gruppeneintheilung und mit schöner Charakteristik der einzelnen Gestalten.

Sehr zahlreich sind Andrea's Staffeleibilder, welche sich meist in dem einfachen Kreise der Madonnen, der heiligen Familien und ähnlicher Altardarstellungen bewegen; in ihnen zeigt sich seine Eigenthümlichkeit in freister Entfaltung. Sehr selten sind Bilder dieser Art aus seiner früheren Zeit; eins derselben jedoch, welches er für das Kloster S. Gallo malte und
7. welches gegenwärtig sich in der Gall. Pitti befindet (n. 124), zeigt einen schöneren und tieferen Ernst, als man sonst bei ihm gewohnt ist; es stellt eine Verkündigung dar und erinnert in Etwas an Francia. In andren Bildern, wie z. B. in einer
8. andren Verkündigung ebendaselbst (n. 27.), sieht man entschiedenen Einfluss Michelangelo's, von dem man nicht sagen kann, dass er auf die Richtung Andrea's günstig gewirkt habe. Die schönste Entfaltung der dem Andrea eigenthümlichen Darstel-
9. lungsweise sieht man an der sogenannten Madonna di San Francesco, welche sich in der Tribune der Uffizien zu Florenz befindet: Maria mit dem Kinde, auf einem Altärchen stehend und von zwei Engelknaben gehalten, Franciscus und Johannes der Evangelist zu ihren Seiten; beide Heilige von schönem, würdigem und mildem Ausdruck. Auch ausserdem findet man eine reiche Anzahl mehr oder minder trefflicher
10. Gemälde Andrea's in den florentinischen Gallerieen, vornehmlich in der des Palastes Pitti.

11. Im J. 1518 war Andrea von dem kunstliebenden Könige Franz I. nach Frankreich berufen worden und hatte dort für den König und die Grossen des Hofes eine Anzahl Gemälde gefertigt, von denen noch gegenwärtig mehrere eine Zierde des Pariser Museums sind. Er war dort sehr wohl aufgenommen worden und auf eine Weise belohnt, wie er es in Florenz nimmer erwarten konnte. Gleichwohl liess er sich durch die Bitten seiner eigensinnigen und herrschsüchtigen Frau bestimmen, Paris bereits im folgenden Jahre unter einem ersonnenen Vorwande zu verlassen, ja sogar Gelder, welche der König ihm zum Ankauf von Kunstwerken nach Italien mitge-

geben hatte, zu veruntreuen. Nachmals gereuete ihn dieser leichtsinnige Schritt höchlichst, aber es gelang ihm nie, die Gunst des Königs wieder zu gewinnen. Gewiss ist diese Begebenheit, die ihm auch in der Heimath vielfachen Vorwurf zuzog, nicht ohne hemmenden Einfluss auf die freie Uebung seines Talents gewesen.

Auch ausserhalb Florenz und Paris sind Gemälde von Andrea nicht selten; so findet man deren z. B. mehrfach in römischen Gallerieen, namentlich in der des Palastes Borghese. 12.
Einige sehr ausgezeichnete in München, in Wien, Berlin, Dresden 13.
u. s. w. Doch ist keineswegs Alles, was seinen Namen trägt, ächt. In Dresden ist eins seiner letzten und berühmtesten 14.
Gemälde: das Opfer Abrahams vom J. 1529.

Der Weise des Andrea ziemlich nahe steht sein Freund und Arbeitsgenosse Marco Antonio Franciabigio, ohne dass er jedoch die freie Naivetät des ersteren erreichte. Neben den Arbeiten Andrea's im Vorhofe des Scalzo malte er 15.
zwei Gemälde: Johannes, der von seinen Eltern gesegnet wird, um in die Wüste zu gehen, und dann dessen erste Begegnung mit dem jugendlichen Christus; im Vorhofe von SS. 16.
Annunziata malte er die Vermählung der Maria; — in all diesen Werken erscheint er als ein glücklicher Nacheiferer des Freundes. (Als jene Vermählung der Maria vor der Vollendung von den Mönchen des Klosters aufgedeckt ward, so erzürnte dies den Künstler so sehr, dass er einige Hammerschläge gegen den Kopf der Maria führte und von der Vernichtung des Ganzen nur mit Mühe zurückgehalten werden konnte. Die Spuren dieser Schläge sind noch gegenwärtig vorhanden, da weder Franciabigio noch irgend ein andrer Maler sich zur Restauration verstehen wollte). — In seinen Staffeleigemälden ist er selten bedeutend.

Schüler des Andrea war Jacopo Carucci, gewöhnlich Pontormo, nach seiner Vaterstadt, genannt, ein Künstler, der die Eifersucht des Meisters so rege machte, dass dieser ihn durch unartige Behandlung nöthigte, sein Atelier zu verlassen. In der Vorhalle von SS. Annunziata ist von ihm eine 17.

Heimsuchung Mariä, ein Gemälde von eigenthümlich grossarti-
18. gen Formen. In den Uffizien ein ausgezeichnetes Portrait des Cosmo de' Medici, von lebendiger, warmer Farbe. Auch an
19. andern Orten (z. B. im Berliner Museum) kommen vortreffliche Portraitbilder von seiner Hand vor.

20. Sodann sind besonders noch zwei Schüler Andrea's, Jacone und Domenico Puligo zu erwähnen, welche vielfach Theil an den Werken des Meisters hatten. Bilder des letzteren, namentlich mehrfach vorkommende heilige Familien, sind fast ganz in der Weise des Andrea ausgeführt und gelten nicht selten als Arbeiten des Meisters.

§. 71. Gleichzeitig mit Andrea und den genannten Künst-
1. lern war in der Vorhalle von SS. Annunziata auch der Florentiner Rosso beschäftigt, welcher dort die Himmelfahrt der Maria malte, ein eigenthümlich bewegtes und feierliches Bild, aber minder edel und klar als die andern Fresken jenes Ortes und schon nicht frei von Hinneigung zu Manier. Ueberhaupt ist diesem Künstler ein gewisser phantastischer Zug eigen, der ihn von den übrigen Florentinern der Zeit unterscheidet. In den Gallerieen von Florenz, so wie an andern Orten Italiens, finden sich manche Bilder seiner Hand, doch
2. ist er dort im Ganzen selten. Seine thätigste Zeit verlebte Rosso in Frankreich, im Dienste Franz I., für den er die künstlerischen Ausschmückungen des Palastes von Fontainebleau leitete. Er starb dort im J. 1541.

3. Mit einem höchst ausgezeichneten Talente war Ridolfo Ghirlandajo begabt, der Sohn des Domenico Ghirlandajo, der aus der Schule des Vaters und Oheims (Davide Ghirlandajo) in die des Fra Bartolommeo übergegangen war und sich dort zu schöner Selbständigkeit gebildet hatte. Als Raphael im J. 1504 nach Florenz kam, trat Ridolfo mit diesem in ein sehr nahes Freundschaftsverhältniss, und Raphael wünschte später dringendst, dass er an seinen grossen Arbeiten im Vatikan zu Rom Theil nehmen möchte; doch hat Ridolfo dieser
4. Aufforderung nicht Folge geleistet. Zwei seiner Gemälde, die in der Gallerie der Uffizien zu Florenz aufbewahrt werden,

lassen es erkennen, wie nah er in jener Zeit an Raphaels aufstrebendes Talent heranreichte: sie stellen den heil. Zenobius dar, wie er einen todten Knaben auferweckt, und wie sein Leichnam in die Kathedrale von Florenz hinübergeführt wird; sie sind ungemein schön gemalt und vornehmlich in den Köpfen des höchsten Ruhmes werth. Leider hat dieser Künstler nachmals die so rühmlich eingeschlagene Bahn verlassen und ist aus einem Künstler ein Handwerker geworden.

Ich beschliesse die Reihe der florentinischen Künstler dieser Zeit mit dem **Raffaellino del Garbo**, einem Schüler des Filippino Lippi. Dieser Künstler (1476—1524) zeigt in seinen früheren, mehr alterthümlichen Werken eine eigenthümliche Liebenswürdigkeit; es ist etwas zart Gemüthvolles darin, was ungefähr der Richtung des Lorenzo di Credi entspricht, aber in noch zierlicherer Weise durchgebildet ist.
Das Museum von Berlin besitzt fünf Gemälde des Raffaellino, 5.
unter denen zwei grössere Altartafeln (I, 179, 199), vor Allen jedoch eine Madonna mit dem Kinde und zwei musicirenden Engeln (I, 194.), in der angegebenen Beziehung ausgezeichnet sind. — Später folgte der Künstler jener Richtung der neueren Kunst, welche von Michelangelo und Raphael ausgegangen war, doch wusste er dieselbe nicht mit Glück zu behandeln. Ein Beispiel von seinen Arbeiten aus späterer Zeit 6.
sind die Deckengemälde der Kapelle des heil. Thomas von Aquino in der Kirche S. Maria sopra Minerva zu Rom, deren Wände durch seinen Meister Filippino Lippi gemalt waren.

Vierter Abschnitt.

Raphael.

§. 72. Ich gehe nunmehr auf einen Künstler über, welcher wiederum zu den grössten der neueren Zeit gehört, auf Raphael Sanzio von Urbino; geboren nach der gewöhnlichen Angabe (bei Vasari), am Charfreitag 1483, gestorben am Charfreitag 1520. Letzteres war der 6te April, ersteres der 28ste März. Seiner Grabschrift zufolge starb er jedoch an seinem Geburtstage, und auch ein anderes Zeugniss nennt

---

§. 72. Sehr reiche Literatur. Die wichtigsten selbständigen Schriften sind, nächst der von Vasari gelieferten Biographie: — Angelo Comolli: *Vita inedita di Raffaello da Urbino, illustr. con note. Roma* 1790; — zweite Ausgabe: 1791; — übersetzt: Das Leben Raphaels von einem unbekannten Gleichzeitigen. München, 1817. — Carlo Fea: *Notizie intorno Raffaello Sanzio da Urbino ed alcune di lui opere ec. Roma* 1822. — L. Pungileone: *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino. Urbino* 1829. — Quatremère de Quincy: *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael. Paris* 1824; — zweite Ausgabe: 1833; — übersetzt und mit bedeutenden Anmerkungen etc. versehen: *Istoria della vita e delle opere di Rafaello Sanzio da Urbino, del S. Quatremere ec. voltata in Italiano, corretta, illustrata ed ampliata per cura di* Francesco Longhena. *Milano* 1829 (bis jetzt das wichtigste Werk). — Rafael als Mensch und Künstler von G. K. Nagler. München 1836. (Eine Compilation).

Vergl. ferner: Italienische Forschungen von C. F. von Rumohr, dritter Band. — Beschreibung der Stadt Rom etc. — Passavant: Kunstreise durch England und Belgien. U. a. m.

Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Raphael.* Sehr bedeutende Anzahl, leider nicht mit genügender Kritik ausgewählt. — Bonnemaison: *Suite d'études calquées et dessinées d'après cinq tableaux de Raphael. Paris,* 1818. Zum Studium sehr brauchbar. U. a. m.

Verzeichnisse der Kupferstiche, die nach Raphaels Werken angefertigt sind: Nachrichten von Künstlern nnd Kunstsachen, Band II. (Leipzig 1769) S. 315 ff. — *Catalogue des estampes gravées d'après Rafael. Par* Tauriscus Euboeus (der arkadische Name des Grafen Lepel) *Francfort sur le M.* 1819. — U. a. m.

ihn als am 6ten April (1483) geboren. — Ueber Raphaels 1.
Persönlichkeit kann ich nichts Schöneres sagen, als die Worte, mit denen Vasari seine Lebensbeschreibung schliesst: — „O du glückliche und selige Seele, da ein jeder Mensch gern von dir redet und deine Thaten rühmt und alle deine Werke bewundert! Wohl mochte, als dieser edle Künstler starb, auch die Malerei sterben, als er die Augen schloss, auch sie erblinden. Uns nun, die wir nach ihm zurückgeblieben sind, kommt es nur noch zu, die gute oder vielmehr beste Weise, die er uns in Beispielen hinterlassen hat, nachzuahmen und sie, wie es seine Tugend verdient und unsere Pflicht ist, in werthestem und ehrenvollstem Andenken zu erhalten und dasselbe stets durch die Rede zu erneuen. Denn in Wahrheit besitzen wir durch ihn nicht nur die Kunst, die Farbe, die Erfindung, welche vereint zu einer solchen Vollendung, wie sie kaum zu hoffen war, gebracht worden sind; es darf auch niemals irgend ein Geist denken, ihn zu übertreffen. Und ausser dieser Wohlthat, welche er der Kunst als ihr wahrer Freund erwiesen hat, unterliess er nicht, uns zu zeigen, wie man mit hohen, mittleren und niederen Leuten verkehrt. Und unter seinen seltenen Gaben erblicke ich besonders eine von solchem Werthe, dass ich selbst darüber erstaune. Denn der Himmel gab ihm die Kraft, bei der Ausübung unserer Kunst eine solche Liebe zu zeigen (die den Eigenschaften von uns Malern so zuwider ist): dass unsere Künstler — ich sage nicht bloss die geringen, sondern auch diejenigen, welche gern grosse sein möchten, deren die Kunst bekanntlich unzählbare hervorbringt — dass die Künstler, wenn sie in Gemeinschaft mit Raphael arbeiteten, ganz von selbst zusammenhielten und mit einer solchen Uebereinstimmung, dass alles bösliche Verlangen bei seinem Anblicke entwich und dass ein jeder schlechte und gemeine Gedanke vergessen ward. Eine solche Vereinigung hat niemals zu einer andern Zeit Statt gefunden. Und dies geschahe, weil sie gefesselt waren durch seine Höflichkeit und seine Kunst, mehr aber durch den Geist seiner guten Natur, die so voll von Adel war und so erfüllt von

Liebe, dass nicht nur die Menschen, sondern auch die Thiere ihm Ehrerbietung bewiesen. Man sagt, dass wenn irgend ein Maler eine Zeichnung bedurfte und ihn, mochte er ihn kennen oder nicht, darum bat, er seine eigne Arbeit unterbrach, um jenem zu helfen. Und immer hatte er eine unzählbare Menge von Künstlern in der Arbeit, denen er half und die er mit derjenigen Liebe unterwies, welche nicht Künstlern, sondern eigenen Söhnen zukömmt. Aus diesem Grunde sahe man ihn nie zu Hofe gehen, ohne dass er, wenn er sein Haus verliess, nicht funfzig Maler, alles tüchtige und gute Künstler, um sich hatte, die ihn, um ihn zu ehren, begleiteten. Ueberhaupt lebte er nicht wie ein Maler, sondern wie ein Fürst. Und desshalb, o Kunst der Malerei, kannst du dich glücklich schätzen, da du einen Künstler erzeugtest, der dich durch Geschick und Tugend über den Himmel erhob." —

2. Indem ich die einseitige Ueberschätzung Raphaels im Vergleich zu andern Künstlern, welche aus dieser Stelle hergeleitet werden könnte und welche gerade heutiges Tages beliebt ist, hier gänzlich dahingestellt sein lasse *), so finde ich doch in dieser Charakteristik das eigentliche Wesen, welches der Kunst Raphaels zu Grunde liegt, entschieden angedeutet. Wie ein Zauberer erscheint er in dieser Beschreibung; nur seiner Gegenwart bedarf es, um Freude und Glück zu verbreiten, um das Wunderbare möglich zu machen und die innigste Vereinigung widerstrebender Gemüther hervorzubringen. Das ist der Zauber der Schönheit, der sein ganzes Wesen erfüllte, und durch alle Werke, die er geschaffen, hin-

*) Raphaels Grösse, im Verhältniss zu andern Künstlern, ist nicht sowohl qualitativer als quantitativer Art: kein Meister hat eine so bedeutende Anzahl höchst vorzüglicher Werke hinterlassen, als er, dem nur ein so kurzes Leben vergönnt war, — bei keinem werden weniger missfällige Einzelheiten bemerkt, als bei ihm. Persönlich steht er demnach allerdings als der edelste und gediegenste Charakter unter den Künstlern, die uns bekannt sind, da. Aber dies darf uns nicht hindern, die glücklichen Momente Anderer ebenfalls in ihrer hohen und vollkommen selbständigen Bedeutsamkeit anzuerkennen.

durchleuchtet. Von schöner harmonischer Entwickelung der Form geht er zunächst aus, aber nicht in ähnlicher Einseitigkeit, wie man dies z. B. bei Meistern des funfzehnten Jahrhunderts findet: bei Raphael ist die Schönheit der Form der Ausdruck des edelsten Geistes und der höchsten Reinheit der Seele. Leonardo da Vinci ging, wie es scheint, zunächst von charakteristischer Durchdringung des Gegenstandes aus, Michelangelo zunächst von einer eigenthümlichen, einer grossartig subjectiven Auffassung, bei beiden ist die Schönheit der Form erst als ein zweites Element zu betrachten; — bei Raphael umgekehrt. Mit grösster Entschiedenheit erkennt man diese seine Eigenthümlichkeit besonders in gewissen Werken, deren Gegenstand ihm durch fremde Bestimmung gegeben und der besonderen Richtung seines Geistes vielleicht minder angemessen war; hier ist das Einzelne nicht selten anziehender als das Ganze, und es gewinnen Nebenpersonen, welche in liebenswürdigster Naturwahrheit dargestellt sind, ein grösseres Interesse für den Beschauer als der Hauptgegenstand des Bildes.

Raphaels Thätigkeit ward, wie die der meisten grossen 3.
Künstler jener Zeit, nicht von einer einzigen Kunst ausgefüllt, namentlich nimmt er auch als Architekt eine bedeutende Stelle in der Kunstgeschichte ein, sowie er ebenfalls für die Erforschung der Werke des römischen Alterthums sehr Bedeutendes begonnen hat. Indess werden seine anderweitigen Kunstübungen der Art durch sein vorherrschendes Talent für die Malerei verdunkelt, und besonders in dieser Kunst sehen wir den Gang seiner Entwickelung durch besondere Gunst des Schicksals in glücklichster Weise durchgeführt. Wir wollen diesen so eigenthümlichen Entwickelungsgang in seinen bedeutendsten Einzelheiten verfolgen.

§. 73. Raphael war der Sohn des Giovanni Sanzio oder de' Santi von Urbino, dessen ich unter den der umbrischen Richtung verwandten Künstlern bereits gedacht habe. Er erhielt die erste künstlerische Bildung durch seinen Vater, scheint diesen jedoch bereits früh verloren und sich darauf bei andren

Meistern jener Gegend gebildet zu haben, trat sodann in die Schule des Pietro Perugino zu Perugia und blieb mehrere Jahre in derselben (etwa bis zum zwanzigsten Jahre). Ueber die Arbeiten, die Raphael vor seinem Eintritt in die Schule des Perugino gemalt, weiss man nichts Gewisses. Zu Urbino
1. schreibt man ihm eine Madonna zu, die er auf die Hofwand des väterlichen Hauses gemalt haben soll und die gegenwärtig in einem Zimmer desselben aufbewahrt wird. Ebenso das
2. Rundbild einer heil. Familie, welches sich in der Sakristei der Kirche S. Andrea zu Urbino befindet.

Raphaels Wirksamkeit in der Schule des Perugino meint man zunächst in mehreren Bildern des Meisters zu erkennen, sofern sich dieser des talentvollen Schülers zur Beihülfe in der Ausführung seiner Arbeiten bedient habe: so in den Fres-
3. ken des Cambio zu Perugia, und in mehreren Staffeleibildern.
4. Zu letzteren rechnet man namentlich ein schönes Altargemälde, welches, früher in der Karthause zu Pavia befindlich, gegenwärtig im Hause des Duca Melzi zu Mailand aufbewahrt wird, und daran besonders der eine Seitenflügel, welcher den Engel mit dem jungen Tobias darstellt, von vorzüglicher Schönheit ist.

5. Der selbständigen Thätigkeit Raphaels während derjenigen Zeit, welche er in der Schule des Perugino zubrachte, schreibt man eine Reihe verschiedener Staffeleibilder, mit grösserer oder geringerer Sicherheit, zu. Seine Arbeiten aus dieser Periode tragen den allgemeinen Stempel der umbrischen Schule, aber sie sind zugleich deren schönste Blüthen. Es hat überhaupt diese umbrische Schule in ihrer zarten, schwärmerischen Sentimentalität Etwas, das dem Wesen einer edlen Jugend zu entsprechen scheint. So lange nun ein solches Werk das Frische und Ahnungsvolle des Jünglinges an sich trägt, muss es nothwendig wahr und rein erscheinen; wenn aber im späteren Mannesalter die Sentimentalität nicht zur charaktervollen Tiefe, die Ahnung nicht zur energischen Bestimmtheit und Thatkräftigkeit durchgebildet wird, so muss jene jugendliche Zartheit, — wie wir es auch an den frühergenannten

Meistern der umbrischen Schule bemerkt haben, — nothwendig in Befangenheit, in Manier und Handwerk ausarten. Dieser Grundton einer edlen Männlichkeit, der freilich noch unentwickelt in den Jugendwerken Raphaels liegt, sich jedoch überall in seiner reinen und klaren Auffassungsweise ankündigt und eben das Jugendliche als ein solches, als ein für höhere Entwickelung Fähiges, bezeichnet, — dieser ist es, der seinen Werken, welche der in Rede stehenden Periode angehören, ihren eigenthümlich hohen Werth verleiht. — Unter diesen Werken mögen hier einige, deren Aechtheit mit ziemlicher Sicherheit begründet ist, angeführt werden. Zuerst einige Madonnenbilder. Zwei derselben befinden sich im
Museum zu Berlin. In dem einen ist die Madonna in einem 6.
Buche lesend dargestellt, und das Kind, welches einen Stieglitz in der Hand hält, auf ihrem Schoosse. Die Haltung der Mutter ist hier sehr schlicht und einfach; ihr Gesicht bildet ein schönes, reines Oval und trägt den Ausdruck stillen Friedens, jedoch nicht ohne eine gewisse innere Befangenheit. Das Kind ist nicht schön, die Formen sind noch ungeschickt,
die Haltung pretiös. — Bedeutender ist das andre Bild, wo 7.
zu den Seiten der heil. Jungfrau die Köpfe der Heiligen Franciscus und Hieronymus sichtbar werden. Das Gesicht der Maria, die sich liebevoll zum Kinde wendet, ist hier in denselben Formen, ebenso zart und mild, zugleich aber mit dem vollen Ausdrucke des tiefsten und innigsten Gefühles und ohne alle Befangenheit. Auch das Kind ist schon besser gezeichnet wie das vorige. Sehr trefflich, voll milder Frömmigkeit, sind die Köpfe der beiden Heiligen. Das Bild hat eine schöne sinnreiche Gesammtanordnung und ist ausserordentlich
weich und warm gemalt. — Diesem verwandt, nur wiederum 8.
mannigfach vollendeter, ist ein kleines Rundbildchen der Madonna im Hause Connestabile zu Perugia. Maria, halbe Figur, steht in einer Landschaft und liest, wobei das Kind auf ihren Armen ebenfalls mit in das Buch schaut. Hier zeigt der Kopf der Maria die freiste zarteste Entfaltung und ebenso ist

bereits das Kind höchst liebenswürdig. Das Ganze ist ein Miniaturbild von unsäglich zarter, liebevoller Ausführung.

9. Sodann ist vornehmlich ein grösseres Altargemälde zu erwähnen, welches die Anbetung der Könige darstellt und aus dem Besitz der Familie Ancajani zu Spoleto in das Museum von Berlin übergegangen ist. Die reiche Composition dieses Bildes befolgt ziemlich die allgemeinen Motive der umbrischen Schule bei Darstellungen der Art, sowie sich dieselben auch in den Stellungen der Figuren, in der Behandlung der Gewänder zeigen; aber die Köpfe tragen bereits das Gepräge eines eigenthümlichen Adels, einer grossen Reinheit und Feinheit in der Entfaltung der Formen. In der Mitte des Bildes, auf einer Decke, liegt das Kind, sehr schön und bereits in lieblichster Kindlichkeit ausgebildet. Auf der einen Seite, wo der Stall ist, kniet die demuthvolle Mutter, und neben ihr, gleichsam ihre Diener, zwei liebliche Engel; dahinter steht S. Joseph. Auf der andern Seite nahen die Könige mit reichem Gefolge, von denen der vorderste, ehrwürdig und ernst, bereits niedergekniet ist; besonders anziehend ist hier der frische jugendliche Kopf des jüngsten Königes. Oben, über den genannten Gruppen stehen noch drei anmuthige singende Engel, von Wolken getragen. Ein reicher Arabeskenrand, in dessen oberen Ecken zwei Sibyllen, in den unteren zwei Heilige dargestellt sind, umschliesst das Ganze. Das Bild ist mit Leimfarben (al guazzo) auf Leinwand gemalt und hat leider durch Feuchtigkeit sehr gelitten, so dass nicht nur überhaupt die Farben sehr verblichen, sondern auch in einigen Theilen, wo sie weniger durch den Leim gebunden waren, ganz abgefallen sind. An diesen Stellen liegt gegen-
10. wärtig die geistreiche Unterzeichnung zum Vorschein*). — Ein diesem in der Composition sehr ähnliches Gemälde, wo auf der einen Seite des Bildes Maria, auf der andern Joseph

---

*) Dr. Waagen: „Ueber das Gemälde Raphaels aus dem Hause Ancajani," in der Zeitschrift: „Museum, Blätter für bildende Kunst, 1834, No. 18, f.

knieen, im Mittelgrunde die Hirten und im Hintergrunde die Könige zur Verehrung herbeikommen, befindet sich in der Gallerie des Vatikans. Dies scheint jedoch ein aus der Werkstätte des Perugino hervorgegangenes Bild, indem man in einzelnen Partieen zwar ebenfalls Raphaels Hand, in andern jedoch die des Spagna und andrer, minder bedeutender Künstler erkennt.

Nach diesen Arbeiten scheint Raphael die Schule des Perugino verlassen zu haben und selbständig aufgetreten zu sein. Zunächst sind hier einige Gemälde anzuführen, die er in dem benachbarten Città di Castello gemalt hat. Sie tragen zwar ebenfalls noch den vollkommenen Stempel der umbrischen Schule, doch wird in ihnen bereits ein freieres Regen des eignen Geistes, ein Streben nach einer bestimmteren Individualisirung bemerkbar. Das vorzüglichste unter diesen, das schönste aus Raphaels erster Entwickelungsperiode, ist die Vermählung 11.
der Maria (lo Sposalizio), mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl **1504** bezeichnet, gegenwärtig in der Gallerie der Brera zu Mailand befindlich. Es ist eine Darstellung von einfach schöner Anordnung: Maria und Joseph in der Mitte einander gegenüberstehend, der Hohepriester zwischen ihnen der beider Hände leitet, indem Joseph im Begriff ist, den Ring an die Hand der Braut zu stecken. Zur Seite der Maria die Schaar der Tempeljungfrauen; zur Seite des Joseph die Schaar der Freier, welche ihre dürren Stäbe zerbrechen. (Der Stab, den Joseph in der Hand trägt, ist zur Lilie erblüht, und hat ihn solchergestalt, der Legende zufolge, unter den Freiern auserwählt.) Im Hintergrunde das hohe, säulengeschmückte Gebäude des Tempels. Die Gestalten sind, bei dem mannigfach Steifen und Befangenen der alten Schule, doch edel und würdig, die Gesichter voll süsser Schönheit und jener zarten schwärmerischen Wehmuth, die der Darstellung dieses Gegenstandes einen eigenthümlichen Reiz verleiht, während sie bei andern, mehr bewegten Darstellungen störend wirkt. — Für Città di Castello (und zwar für die Kirche S. 12.
Domenico) malte Raphael u. a. auch das schöne Bild des ge-

kreuzigten Heilandes, welches sich gegenwärtig in der Gallerie des Kardinal Fesch zu Rom befindet.

Ein andres bedeutendes Bild dieser Zeit, welches wiederum das Fortschreiten des jungen Künstlers erkennen lässt,
13. ist die Krönung der Maria, für die Kirche S. Francesco zu Perugia gemalt, gegenwärtig in der Gallerie des Vatikans zu Rom. Oben, auf Wolken, Christus und Maria, von musicirenden Engeln umgeben; unten die Jünger, um das leere Grab stehend. In dem unteren Theile des Bildes zeigt sich das deutliche Bestreben, den Figuren mehr Schwung, Bewegung und enthusiastischen Ausdruck zu geben, als dies früher in der Schule gebräuchlich war, ein Bestreben, welches hier allerdings zwar einzelnes Schöne, jedoch auch — bei der noch nicht freien Herrschaft über die künstlerischen Darstellungsmittel — manches Verfehlte und Manierirte hervorgebracht hat. Auch der Christus ist, was den Ausdruck des Gesichtes anbetrifft, missrathen; dagegen die Maria in Kopf, Gestalt und
14. Geberde sehr schön und fromm. Die Predella war mit zierlich miniaturartigen Darstellungen der Verkündigung, Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel geschmückt; diese Bilder befinden sich in derselben Gallerie.

15. In diese Zeit gehört auch Raphaels Theilnahme an den Arbeiten des Pinturicchio in der Libreria des sieneser Domes. (§. 58, 6.) Doch scheint sich dieselbe bloss auf einige Entwürfe beschränkt zu haben, wie man noch ein Paar schöne Zeichnungen von seiner Hand zu den ausgeführten Composi-
16. tionen besitzt, (die eine in der Gallerie der Uffizien zu Flo-
17. renz, die andre im Hause Baldeschi zu Perugia). Diese stehen den Wandgemälden der Libreria in Bezug auf die Feinheit des Gefühles, Anmuth und freie Naivetät beträchtlich voran, so dass Raphael an der Ausführung in Farben bestimmt keinen Theil gehabt haben kann.

§. 74. Im Herbste des Jahres 1504 ging Raphael nach
1. Florenz. Es war jene Zeit, in welcher die toskanische Kunst gerade in ihrer schönsten Entfaltung stand, und die bedeutend-

sten Künstler dort mit einander um den Preis rangen. Neue Vorbilder traten dem strebenden Geiste des Jünglinges entgegen und bezeichneten ihm den Weg, auf dem er zur Meisterschaft gelangen sollte. Hier tritt uns eine neue Epoche seiner Entwickelung entgegen; hier beginnen die Jahre der Befreiung aus den einschränkenden Manieren, in welchen die Schule des Perugino sich bewegte; die Jahre, in welchen der Jüngling zu selbständiger Männlichkeit heranreifte und eine schöne, freie Entfaltung der Formen sich zu eigen machte. Sind Raphaels frühere Arbeiten der Ausdruck einer eignen milden Seelenstimmung, so trägt der grössere Theil derer, welche nun zunächst folgen, mehr und mehr das Gepräge einer unbefangenen, heiteren Auffassung des Lebens. (Einwirkung des Cartons von Leonardo und Michelangelo §. 63, 24; 67, 2. Ueber Raphaels Verhältniss zu Fra Bartolommeo §. 69, 3; zu Ridolfo Ghirlandajo §. 71, 3.)

Doch kann Raphaels erster Besuch in Florenz nur von kurzer Dauer gewesen sein. Bereits im folgenden Jahre finden wir ihn mit mehreren grossen Arbeiten in Perugia beschäftigt, die zugleich auch nur erst die allgemeine Einwirkung der florentinischen Kunst — in Bezug auf Reinigung, Fülle und klarere Entfaltung der Form — mit Beibehaltung mannigfacher Motive der peruginischen Schule erkennen lassen.

Zunächst dürfte hier das Gemälde anzuführen sein, welches Raphael für das Nonnenkloster S. Antonio di Padua zu Perugia verfertigte und welches sich gegenwärtig, nachdem es einige Zeit im Besitz des Hauses Colonna zu Rom gewesen war, im königl. Schloss zu Neapel befindet. Es stellt Maria mit dem Kinde auf einem Throne von schwerer Architektur und mit einem Baldachin geschmückt, vor. Auf den Stufen des Thrones steht anbetend der kleine Johannes vor dem segnenden Christuskinde (das auf Begehren der Kloster- 2.

---

§. 74, 2. Hr. von Rumohr setzt das Bild einige Jahre früher. Ital. Forschungen, III, S. 32.

schwestern mit einem Hemdchen angethan ist); Maria zieht ihn in sanfter Berührung näher. Zu den Seiten die Heiligen Petrus und Katharina, Paulus und Dorothea. In der Lünette über dem Bilde sieht man Gottvater, halbe Figur, und zwei anbetende Engel zu seinen Seiten. Die Gewandung hat hier bereits, besonders in den kräftigen Gestalten der Apostel, etwas mehr Freies und Breites, die Köpfe der Männer sind in schöner Würde gehalten, die Weiber überaus zart und innig (besonders die heil. Katharina von hoher Anmuth), die beiden Kinder voll lieblichster Naivetät. — Die kleinen Darstellungen
3. der Predella sind gegenwärtig zerstreut: Christus am Oelberg und die Kreuztragung befinden sich in England; der Leichnam
4. Christi, von den Seinigen betrauert, im Besitz des Grafen Rechberg zu München.

Zwei andre Gemälde sind mit dem Datum des J. 1505
5. bezeichnet. Das eine derselben ist eine Altartafel, für die Servitenkirche zu Perugia gemalt, gegenwärtig zu Blenheim (dem Landsitze des Herzogs von Marlborough) in England: Maria mit dem Kinde auf dem Throne, Johannes der Täufer und der heil. Nicolaus von Bari zu ihren Seiten; ein Bild von ausserordentlicher Schönheit und Würde. Das Mit-
6. telbild der Predella, die Predigt Johannis des Täufers darstellend, befindet sich zu Bowood (dem Landsitze des Marquis von Lansdown.)

7. Das zweite ist ein Freskogemälde von nicht unbedeutender Dimension, in der Lünette einer Kapelle im Kloster S. Severo zu Perugia. In der Mitte ist hier Christus, über ihm die Taube des heil. Geistes, zu seinen Seiten zwei Jünglingsengel dargestellt; über dieser Gruppe Gott-Vater mit zwei Engelknaben, (doch ist dieser Theil des Bildes sehr beschädigt); auf jeder Seite der Mittelgruppe, etwas tiefer, drei sitzende Heilige. Es ist eine ungemein grossartige Composition, die, wie sie auf der einen Seite an das verdorbene Freskobild Fra Bartolommeo's in S. Maria Nuova zu Florenz und ältere Beispiele erinnert, so zugleich auch als das Vorbild zu der Glorie in Raphaels berühmter Disputa im Vatikan betrach-

tet werden muss. Die Heiligen sind höchst würdig, Christus sehr schön und mild, und die Engel, wenigstens der zur Linken des Erlösers, der die Hände vor der Brust faltet, überaus hold und anmuthvoll. Die Gewandung ist, wenn auch noch streng, so doch sehr trefflich, in grossen Linien und Massen, ausgeführt. Leider hat das Bild, auch mit Ausnahme der obersten verdorbenen Gruppe, mannigfach gelitten. — Unter demselben befindet sich eine Nische und zu den Seiten derselben je drei Heilige, welche im J. 1521 von Perugino gemalt sind.

Nach Vollendung dieser Arbeiten scheint Raphael unverzüglich nach Florenz zurückgekehrt zu sein, woselbst er sich, mit Ausnahme einiger Besuche in Urbino und Perugia, bis in die Mitte des Jahres 1508 aufhielt. Die früheren Gemälde, welche Raphael in diesen Jahren seines Aufenthalts zu Florenz ausgeführt hat, bewahren, wie zu erwarten steht, in Auffassung und Darstellung ebenfalls noch manche Nachklänge der peruginischen Schule; die späteren entsprechen im Wesentlichen der allgemeinen Richtung der Florentiner dieser Zeit.

Zu jenen gehört, als eins der frühsten, die heilige Fa- 8.
milie mit der Fächerpalme, in der Bridgewater- oder Stafford-Gallerie zu London (früher in der Gallerie Orleans). Es ist ein Rundbild: Maria sitzt unter einer Fächerpalme und hält das Christkind auf ihrem Schoosse, dem der heil. Joseph knieend Blumen überreicht. Doch ist letzterer entweder von einer andern, unbedeutenden Hand gemalt oder ganz und gar übergangen.

An dieses Bild dürfte sich zunächst die „Jungfrau im 9.
Grünen“, in der k. k. Sammlung zu Wien, anschliessen. Hier ist Maria in einer anmuthigen Landschaft dargestellt, das Christkind vor ihr stehend, welches sie mit beiden Händen unterstützt, der kleine Johannes zur Seite knieend, der dem Gespielen ein Rohrkreuz überreicht und zu dem sie sich liebevoll umwendet. Ein Bild von zarter Anmuth und Lieblichkeit. — Verwandt mit dieser Composition sind zwei andre

10. Bilder. Das eine ist die Madonna del Cardellino in der Tribune der Uffizien zu Florenz. Hier überreicht der kleine Johannes dem Christkinde einen Stieglitz, (daher der Name des Bildes.) Gestalt und Gesicht der Maria sind hier von der reinsten Schönheit, ihr ganzes Wesen ist der Ausdruck eines beseligenden Friedens. Auch Johannes ist ungemein zart; bei dem Christkinde jedoch überstieg die Aufgabe, welche sich der Künstler gesetzt hatte: göttlichen Ernst und Hoheit im Kinde darzustellen, noch seine Kräfte, und die Figur wie der Ausdruck des Gesichtes sind noch steif und etwas pretiös. —
11. Das dritte dieser Bilder ist die sogenannte schöne Gärtnerin (*la belle jardinière*), im Museum von Paris. Dies Bild gehört der späteren Zeit von Raphaels Aufenthalt in Florenz an, und wenn es eine ziemlich ähnliche Composition, wie die beiden obengenannten, darstellt, so ist hier doch alles Ungenügende und Beengende verschwunden. Es ist ein Bild der freundlichsten Heiterkeit, der liebevollsten Anmuth und Unschuld; zwischen blühenden Kräutern, wie in einem Garten (daher wohl der Name) sitzt hier Maria; Christus steht vor ihren Knieen und Johannes kniet in kindlicher Hingebung
12. zur Seite. Eine Wiederholung dieses Bildes ist in der Gallerie von Versailles vorhanden und die eigentliche Originalität zwischen beiden zweifelhaft.

Interessant ist es, den Entwickelungsgang Raphaels in den kleineren Bildern, welche er in Florenz gemalt, — halben Figuren der Madonna mit dem Kinde auf dem Arm, — zu beobachten. Auch hier beginnt deren Reihenfolge mit Bildern, welche den Ausdruck des zartesten innigsten Gefühles tragen, und schliesst mit solchen, in denen mehr freie Heiterkeit und Lebenslust vorherrscht. Den Anfang dieser Reihe macht die
13. Madonna del Granduca, im Besitz des Grossherzoges von Toskana. Hier hält Maria das nackte Kind still auf dem Arme
14. und blickt in tiefem Sinnen nieder. — Zunächst demselben steht die Madonna aus dem Hause Tempi (zu Florenz), im Besitz des Königes von Baiern. In diesem Bilde drückt Maria das Kind, welches sich an sie schmiegt, mit zarter In-

nigkeit an sich und scheint ihm leise Worte der Liebe zuzuflüstern. — In beiden Bildern ist Maria stehend dargestellt, in den drei folgenden sitzend, indem das Christkind, aus dem Bilde hinausblickend, auf ihrem Schoosse sitzt und den Busenbesatz ihres Kleides fasst. Das schüchternste dieser Art 15.
ist ein kleines Bildchen, welches sich (aus der Gallerie Orleans stammend) vor einigen Jahren bei dem Kunsthändler Neuwenhuys zu London befand. — Reizend und zur edelsten 16.
Harmonie entwickelt sind diese Motive kindlicher Lust und mütterlicher Zartheit in dem leicht, aber ungemein geistreich gearbeiteten Bilde aus dem Hause Colonna (zu Rom), jetzt im Museum zu Berlin. — Das dritte, im Besitz des Gra- 17.
fen Cowper zu Penshangar in England, mit der Jahrzahl 1508 bezeichnet, grenzt dagegen in dem kecken, knabenhaften Ausdrucke des Kindes an Manier, wenngleich auch hier das Antlitz der Madonna von grosser Lieblichkeit ist.

Eine grössere Darstellung der heiligen Familie, etwa 18.
aus der mittleren Zeit von Raphaels florentinischer Periode, befindet sich in der Gallerie von München. In der Composition dieses Bildes tritt dem Beschauer das besondere Studium einer künstlichen Gruppirung entgegen. Maria, in knieend sitzender Stellung auf der einen Seite des Bildes, vornübergewandt, vor ihr das Christkind; auf der andern Seite Elisabeth, in ähnlicher Stellung, vor ihr der kleine Johannes. Hinter den Frauen Joseph, stehend und die Gruppe in strenger Pyramidenform schliessend. Obgleich indess diese Absichtlichkeit der Composition dem Ganzen etwas Befangenes giebt und auch Andres noch den minder vollendeten Künstler erkennen lässt, so entwickelt sich doch auch hier wiederum eine Fülle schöner Einzelheiten, und ist durch das Spiel der Kinder, denen die Aeltern in verschiedener Weise zuschauen, die Anordnung wenigstens innerlich in ansprechender Weise motivirt.

Eine andre heilige Familie, halbe Figuren, die sich 19.
in der Gallerie der Eremitage zu Petersburg befindet, scheint ebenfalls (nach dem Kupferstich zu urtheilen) Raphaels Auf-

enthalt in Florenz anzugehören. Wenigstens wird in dem Kopf des heil. Joseph, der auf das Kind niederblickt, ein gewisses naturalistisches Bestreben sichtbar, wie nicht mehr in Raphaels späteren Werken und wie es wohl dem Einflusse des ihm befreundeten Fra Bartolommeo zugeschrieben werden dürfte.

20. Eins der vorzüglichsten Gemälde aus der späteren florentinischen Zeit Raphaels ist die heilige Catharina, im Besitz des Hrn. Beckford zu Bath in England, früher in der Gallerie Aldobrandini zu Rom. Die Heilige steht in halber Figur vor dem Beschauer, auf das Rad gelehnt, und blickt in himmlischer Begeisterung dem niederstrahlenden Lichte entgegen. Nur wenigen der grössten Meister ist es geglückt, diese Stimmung so wahr, lebendig und entzückend darzustellen.

Ausser diesen sämmtlichen, mehr für die häusliche Andacht bestimmten Bildern fertigte Raphael zu Florenz noch
21. zwei grössere Altartafeln. Die eine derselben ist die Madonna von Pescia (Mad. del baldacchino), in der Gallerie des Palastes Pitti zu Florenz. Maria mit dem Kinde auf dem Throne, die Heiligen Petrus und Bruno, Antonius und Augustin auf dessen Seiten; zwei Engelknaben, die einen Pergamentstreifen mit Noten in den Händen halten, zu den Füssen des Thrones; über demselben ein Baldachin, dessen Vorhänge von zwei fliegenden Engeln in die Höhe gehalten werden. Das Bild ist nicht ohne eine gewisse kirchliche Grossartigkeit, vorzüglich in den Gewändern der Heiligen (namentlich ist der heil. Bruno grandios), im Uebrigen jedoch zeigt sich auch hier jene naturalistische Richtung der Florentiner vorherrschend, und die Köpfe sind zumeist ohne Adel und innere Würde. In der Carnation erinnert das Bild beträchtlich an Fra Bartolommeo. Uebrigens liess Raphael dasselbe unvollendet in Florenz zurück, und die letzte Hand wurde von einem spätern unbedeutenden Künstler daran gelegt.

22. Das zweite Altarbild ist die Grablegung Christi, welche Raphael für die Kirche S. Francesco zu Perugia malte, gegenwärtig in der Gallerie Borghese zu Rom. Das Bild zer-

fällt in zwei Gruppen. Zur Linken, drei Viertheile des Ganzen einnehmend, der Leichnam des Heilandes, der von zwei Männern in mächtiger Anstrengung zum Grabe getragen wird. Neben dem Leichnam Magdalena, Petrus und Johannes, in verschiedenartig sich äussernder Theilnahme. Zur Rechten Maria, die, von den Frauen unterstützt, in Ohnmacht sinkt. Dies Bild ist unter Raphaels Compositionen die erste, in welcher ein historischer Moment in vollständiger dramatischer Entwickelung vorgestellt ist; aber die Aufgabe überstieg, in dieser Beziehung, noch die Kräfte des jungen Meisters. Die Composition ist unruhig, ohne eine grossartige Totalwirkung und die Bewegungen sind mehrfach übertrieben und manierirt. Auch das Pathos, das in einzelnen Köpfen mächtig hervorbricht, erscheint nicht in allen als der unmittelbare Erguss des Gefühles. Von wunderbarer Schönheit aber ist der Körper des Heilandes; hier ist ein Adel, ein Ebenmaass der Form, der Ausdruck eines erhabenen Schmerzes in dem zurückgesunkenen Haupte, wie sie nur des grössten Meisterwerkes würdig sein können. Die technische Ausführung des Bildes
ist schön, aber streng. — Die Darstellungen der Predella be- 23.
finden sich gegenwärtig in der Gallerie des Vatikans. Es sind grau in grau gemalte Bildchen mit den Gestalten der Hoffnung, der Liebe und des Glaubens in kreisrunden Medaillons und Genien zu deren Seiten. Es sind überaus anmuthige und liebenswürdige Compositionen, geistreich und leicht ausgeführt.

Unter den Werken dieser Periode sind noch drei zierliche kleine Ritterbildchen anzuführen. Zwei von diesen 24.
(das eine im Pariser Museum, das andre in der Eremitage zu Petersburg) stellen den heil. Georg mit dem Lindwurm kämpfend vor, das dritte (im Museum von Paris) den Erzengel 25.
Michael, gepanzert und das Schwert über den Drachen schwingend. Die Bildchen sind leicht, kühn, von anmuthiger Ausführung und von derjenigen Auffassung, die wir heutiges Tages als die romantische bezeichnen.

Endlich noch einige Bildnisse. Raphaels eigenes Por- 26

trait in der Sammlung eigenhändiger Künstlerbildnisse in den Uffizien zu Florenz, jenes schöne, schlichte und milde Bild, in welchem man gern den Spiegel des Seelenlebens seiner
27. früheren Werke wiedererkennt. — Die Portraits des Angelo Doni, eines kunstliebenden Florentiners, und seiner Gattin, im Palaste Pitti zu Florenz, zwei in liebenswürdiger Naivetät aufgefasste, in der Ausführung aber noch ziemlich harte und kalte Brustbilder. Diese beiden Bilder, lange verschollen, traten erst kürzlich wieder ans Licht; bis dahin hatte ein treff-
28. liches und jedenfalls Raphaels würdiges Frauenportrait in der Tribune der Uffizien zu Florenz den Namen der Maddalena
29. Doni geführt. — Die Brustbilder zweier Mönche in der Sammlung der florentinischen Akademie: zwei Profilköpfe, die äusserst schön, tüchtig, streng und voll Gefühl gemalt sind.

Die Stanzen des Vatikans zu Rom.

1. §. 75. Etwa in der Mitte des Jahres 1508, in seinem 25ten Lebens-Jahre, ward Raphael an den Hof des Pabstes Julius II. nach Rom berufen, um die Prunkgemächer der päbstlichen Wohnung im Vatikan mit den Arbeiten seiner Hand auszuschmücken. In diesen Gemächern und Sälen war durch frühere Meister Manches begonnen worden, was jetzt, um dem grösseren Künstler freien Raum zu schaffen, wiederum vernichtet wurde. Nur einiges Wenige von den Arbeiten des Sodoma (von dem ich später sprechen werde), und des Perugino blieb erhalten. Mit diesen Arbeiten beginnt Raphaels dritte Entwickelungsperiode, diejenige, in welcher er sich zur höchsten Vollendung emporschwang. Grossartige Aufgaben, wie sie ihm früher nicht zu Theil geworden, machten ihn jetzt seiner Kräfte vollständig bewusst; die Nähe Michelangelo's, der gleichzeitig die Malereien in der sixtinischen Kapelle begann, reizte ihn zum edelsten Wetteifer; die Welt des klassischen Alterthumes, die in Rom offener denn irgendwo zu Tage lag, gab seinem Sinne die edelste Richtung. — Die ausgedehnten und mannigfaltigen Werke, mit denen Raphael in

Rom beschäftigt wurde, nöthigten ihn zugleich, eine grosse Menge andrer Künstler um sich zu versammeln, welche unter seiner Leitung an jenen Arbeiten Theil nahmen und sich den Styl des Meisters anzueignen strebten.

Die päbstliche Macht hatte zu jener Zeit, kurz vorher 2.
ehe die deutsche Reformation ihr kämpfend entgegen trat, ihren höchsten Gipfel erreicht; sie hatte eine Ausdehnung des Landgebietes, der kriegerischen Schutzmittel gewonnen, wie früher nie; ihr geistiger Einfluss auf die Völker der Christenheit war unberechenbar. Diese Macht zu verherrlichen, Rom als den Mittelpunkt geistiger Bildung darzustellen, waren die Gemälde Raphaels im Vatikan bestimmt. Sie füllen die Wände und Decken in drei Zimmern und einem grösseren Saale, welche gegenwärtig den Namen der Raphaelischen Stanzen führen. Die Malereien sind sämmtlich al fresco ausgeführt. Die an den gewölbten Decken jener drei Zimmer sind verschieden angeordnet; an den Wänden derselben ist auf jeder Seite ein grosses Gemälde, unter dem Halbkreisbogen des Gewölbes; darunter grau in grau gemalte Sockelbilder, welche Anspielungen auf die Gegenstände der Hauptbilder enthalten, sowie sich diese auf die zunächst stehenden Malereien des Gewölbes beziehen. Je zwei Wände eines jeden Zimmers sind durch Fenster unterbrochen, was dem Künstler zu einer sehr eigenthümlichen Anordnung der darauf befindlichen Gemälde Anlass gegeben hat. In dem grösseren Saale ist eine andre Anordnung der Bilder befolgt. — In späterer Zeit, als die Päbste ihre Wohnung auf den Quirinal verlegt hatten, wurden die Stanzen wenig beachtet; im Anfange des vorigen Jahrhunderts fanden sich die Gemälde sämmtlich mit Schmutz überzogen, die Sockelbilder grossentheils verdorben. Carlo Maratta, ein verdienstlicher Künstler seiner Zeit, reinigte die Bilder mit grosser Sorgfalt und stellte die Sockelbilder, so gut es gerade ging, wieder her. In diesen ist somit gar Vieles von Maratta's eigner Hand, selbst von seiner eignen Composition; ich werde demnach diese, schon an sich minder wich-

tigen Gegenstände in der folgenden Beschreibung nicht näher berühren.

Die Ausführung der Gemälde in den Stanzen währte die ganze Zeit von Raphaels Aufenthalt zu Rom, bis an seinen Tod, und ward erst durch seine Schüler beendet. Die Zeitfolge, in welcher die einzelnen Zimmer ausgemalt wurden, stimmt nicht mit deren örtlicher Folge. Ich beschreibe dieselben nach der ersteren. —

I. Camera della Segnatura.

3. Die Malereien dieses Zimmers, des ersten im Vatikan, welches Raphael mit seinen Fresken ausgeschmückt hat, wurden im J. 1511 beendet. Ihr Inhalt umfasst die Theologie, Poesie, Philosophie und Jurisprudenz, d. h. die Darstellung der geistigen Richtungen, auf denen das höhere Leben des Menschen beruht. Sie bestehen, der Kürze nach, aus folgenden einzelnen Werken:

A. Die Gemälde der Decke.

Vier Rundbilder (in der Mitte der Dreieckfelder des Gewölbes) und zwischen ihnen vier Bilder in länglich viereckiger Form*). In den Rundbildern sind die angedeuteten Geistesrichtungen durch allegorische weibliche Gestalten personificirt, edle Wesen, die in göttlicher Ruhe und Genüge in den Wolken thronen, charakteristisch eine jede nicht nur durch Symbole verschiedener Art, sondern auch durch Gestalt, Bewegung und den Ausdruck des Kopfes in ihrer besonderen Eigenthümlichkeit dargestellt. Zu den Seiten einer jeden wird der Raum durch liebliche Genien ausgefüllt, welche Inschrifttafeln,

---

*) Die letzteren laufen über die Kanten des Kreuzgewölbes hin und erscheinen demnach wie umgebogen. Doch ist dieser Fehler wohl nicht Raphael zur Last zu legen, da er hier die Eintheilungen der Decke, wie sie von seinem Vorgänger angeordnet waren, beibehalten musste. Von letzterem, dem Sodoma, rühren hier ausserdem noch einige kleine Zwischenbildchen, Arabesken u. dergl. her.

mit Bezeichnung der einzelnen Darstellungen, tragen. Die Gestalt der Poesie ist durch Schönheit unter diesen allegorischen Figuren vorzüglich ausgezeichnet; ihr Gesicht trägt den Ausdruck eines süssen Behagens, einer ruhigen heiteren Begeisterung.

Die viereckigen Seitenbilder enthalten:[1] 1) Neben der Theologie, die Darstellung des Sündenfalls, ein Bild von höchst einfacher, reizend harmonischer Composition, — wohl die schönste Darstellung dieses Gegenstandes; 2) Neben der Poesie, die Strafe des Marsyas; 3) Neben der Philosophie, eine weibliche Gestalt, welche den Erdball betrachtet; 4) Neben der Jurisprudenz, das Urtheil des Salomo. — Alle acht Bilder sind auf Goldgrund von scheinbarem Mosaik gearbeitet; sie erinnern in einzelnen Zufälligkeiten, vornehmlich einigen Besonderheiten der Carnation (z. B. den grünlichen Mitteltinten), noch an die früheren Entwickelungsstufen Raphaels.

B. Die Wandgemälde.

Jene allegorischen Gestalten der Decke bilden gewissermaassen die Titel zu den grossen Bildern der Wände, denen sie zunächst stehen. Diese sind, im Einzelnen, folgender Gestalt angeordnet.

1) Die Theologie (nach einer unrichtigen Auffassung „la Disputa del Sacramento“ genannt). Das Bild zerfällt in zwei Haupttheile. Die obere Hälfte stellt die Glorie des Himmels, nach alterthümlich feierlicher Anordnung, dar. In der Mitte der Erlöser mit ausgebreiteten Armen, auf Wolken thronend; zu seiner Rechten Maria, süss und hold, sich mit inniger Verehrung vor dem göttlichen Sohne neigend, zur Linken Johannes der Täufer. Ueber dem Erlöser erscheint die halbe Gestalt des Gott-Vater, unter ihm schwebt die Taube des heiligen Geistes. Diese Gruppe umgeben, im Halbkreise auf Wolken sitzend, die Erzväter, Apostel und Heilige, höchst erhabene und würdevolle Gestalten, in edelster Feier und Gemessenheit der Bewegungen. Ueber ihrer Reihe schweben auf jeder Seite drei höchst reizvolle Jünglingsengel; unter ih-

nen, fast wie die Träger des Wolkensitzes, eine Menge von Engelköpfen, und vier zarte Engelknaben mit den Büchern der Evangelien zu den Seiten der Taube. — In der unteren Hälfte des Bildes erblickt man eine Versammlung der berühmtesten Theologen der Kirche. In ihrer Mitte, auf Stufen erhöht, ein Altar mit der Monstranz (als mystische Bezeichnung der körperlichen Gegenwart des Erlösers auf Erden). Dem Altare zunächst, zu beiden Seiten, sitzen die vier lateinischen Kirchenväter; neben und hinter ihnen stehen verschiedene andre der berühmtesten Lehrer der Kirche. Zu äusserst sind auf beiden Seiten Gruppen verschiedener Jünglinge und Männer dargestellt, welche sich zur Offenbarung des göttlichen Geheimnisses herzudrängen, theils in begeisterter Hingebung, theils noch zweifelnd und, wie es scheint, disputirend. — Ueberall sind hier die Gestalten, vornehmlich was den Ausdruck der Köpfe anbetrifft, zur ergreifendsten, charaktervollsten Individualität ausgebildet, mit der liebevollsten Durchdringung des Einzelnen belebt. Diese sorgfältige, selbst noch fast an das Mühsame gränzende Behandlung des Einzelnen ist es vornehmlich, was auch dies Werk noch als ein früheres charakterisirt, während bei den folgenden mehr und mehr die Rücksicht auf die Gesammtwirkung hervortritt. Das Feierliche und Strenge im oberen Theile des Gemäldes, ebenso auch die Goldlichter und dergl. ist minder (wie man gewollt hat) als eine unbewusste Nachwirkung der älteren Kunstweise zu betrachten, als es vielmehr der mystischen Bedeutung desselben überhaupt angemessen und aus diesem Grunde mit Absicht von dem Künstler beibehalten scheint.

2) Die Poesie (Fensterwand). Zuoberst Apollo mit den Musen, unter Lorbeerbäumen auf den Höhen des Parnasses. Dichter des Alterthums und des neueren Italiens schliessen sich ihnen zu beiden Seiten an; unter diesen Homer, der begeistert Verse spricht, welche ein Jüngling eifrig nachschreibt. Hinter Homer bemerkt man Virgil und Dante. Nach unten, zu den Seiten des Fensters, bilden sich zwei gesonderte Gruppen. Auf der einen Seite Petrarca, Sappho, Corinna und Andre in

heiterem Gespräche; auf der andern Pindar, bejahrt, mit Begeisterung sprechend, Horaz und noch ein Dichter, die ihm mit verehrender Bewunderung zuhören. Diese unteren Gruppen scheinen demnach die lyrische Poesie (in ihren verschiedenen Richtungen) zu repräsentiren, während oben die Dichter des Epos bemerklich werden. — Das Bild ist vortrefflich geordnet; die einzelnen Gruppen, in welche dasselbe sich auflöst und die im wohlgefühltesten Ebenmaasse zu einander stehen, schlingen sich leicht und ohne allen Zwang zum Ganzen zusammen. Es trägt einen sehr heiteren, anmuthigen, dem poetischen Leben in Italien zur Zeit des Künstlers entsprechenden Charakter und enthält eine Menge zarter und edler Motive. Doch ist im Einzelnen auch minder Bedeutendes vorhanden, wie namentlich der Gott in der Mitte des Bildes nicht gar schön ist; auch die beiden ihm zunächst sitzenden Musen sind vielleicht in zu absichtlicher Symmetrie gehalten. Dem Style nach bildet dieses Werk den Uebergang zu den sogenannt grossartigeren Compositionen des Meisters, als deren erste das folgende Wandgemälde genannt wird.

3) Die Philosophie, unter dem Namen „der Schule von Athen“ bekannt. Das Gemälde stellt eine grosse Halle in dem edlen Style des Bramante dar, und in derselben mehrere Lehrer der philosophischen Wissenschaften mit ihren Schülern versammelt. Eine Treppe von mehreren Stufen erhebt den hinteren Theil der Versammelten über die vorderen Gruppen. Jene repräsentiren die höhere oder eigentliche Philosophie. Plato und Aristoteles stehen hier in der Mitte nebeneinander, wie über ihre Lehrmeinungen disputirend. Plato, der Repräsentant der spekulativen Philosophie, weist mit erhobener Rechten nach oben; Aristoteles deutet mit ausgestreckter Rechten auf die Erde nieder, als den Quell seiner praktischen Philosophie. Zu ihren Seiten reiht sich, tiefer ins Bild hinein, ein Doppelchor aufmerkender Zuhörer. Auf der einen Seite neben diesen steht Sokrates, um den sich wieder einige Zuhörer versammelt haben, denen er seine Lehrsätze und

Schlussfolgen an den Fingern vorzählt. Jenseit sind andre Männer in verschiedener Weise des Gesprächs und Studiums zusammengestellt. Im Vordergrund werden die Studien der Arithmetik und der Geometrie nebst den hievon abhängigen Disciplinen, in gesonderten Gruppen auf beiden Seiten des Bildes vorgeführt. Als Haupt der Arithmetik erblickt man auf der linken Seite den Pythagoras, der auf seinem Knie schreibt, verschiedene Schüler und Nachfolger (einer mit den Tafeln der Musik), sowie andre Philosophen um ihn her. Auf der rechten Seite construirt Archimedes auf einer am Boden liegenden Tafel eine geometrische Figur. Mehrere Schüler beobachten den Vorgang; aufs Sinnigste sind in ihnen die verschiedensten Stadien des Begreifens dargestellt. Zoroaster und Ptolemäus, mit Himmels- und Erdkugel, als Repräsentanten der Astronomie und Geographie, stehen neben dieser Gruppe. Zwischen beiden Gruppen, auf den Stufen der Treppe, liegt abgesondert der Cyniker Diogenes; ein Jüngling wird von diesem durch einen älteren Mann zu den Lehrern der höhern Philosophie hinaufgewiesen. Neben der Gruppe des Archimedes, dem Rahmen zunächst, tritt Raphael selbst, in Begleitung seines Lehrers Perugino in die Halle; Archimedes trägt das Portrait seines Oheims Bramante. — Höchst meisterhaft ist die Gesammtanordnung dieses Gemäldes. In feierlichster Gemessenheit stehen Plato und Aristoteles und der Chor ihrer Schüler nebeneinander, ohne dass jedoch Steifheit oder Zwang irgendwie sichtbar würde; nach den Seiten und der Tiefe zu löst sich diese Haltung zu grösserer Freiheit, und die Gruppen bilden sich aus Stellungen der mannigfachsten Art, so jedoch wiederum, dass im Ganzen und Wesentlichen die Gegenseitigkeit aufs Genügendste beobachtet bleibt. Der Styl ist grossartig und frei, durchweg ist eine malerische Gesammtwirkung bezweckt und aufs Vollkommenste erreicht. Die Zeichnung im Nackten wie in den Gewändern, ist höchst vollkommen und überall von dem edelsten Schönheitsgefühle geleitet; die Gruppe der Jünglinge vornehmlich, welche um

den Archimedes versammelt sind, gehört zu dem Liebenswürdigsten und Naivsten, was Raphael geschaffen hat. *)

4) Die Jurisprudenz (Fensterwand). Die Darstellungen dieser Wand zerfallen in drei getrennte Gemälde. Ueber dem Fenster, von dem Bogen des Gewölbes eingefasst, erblickt man drei sitzende weibliche Gestalten, Personificationen der Klugheit, der Stärke und Mässigung, als derjenigen Tugenden, ohne deren Begleitung die Rechtswissenschaft nicht ins Leben treten kann. Die Klugheit sitzt erhöht über den beiden andern in der Mitte; sie hat nach vorn ein jugendliches, nach hinten ein Greisengesicht (den Blick in die Zukunft und in die Vergangenheit bezeichnend); ein Genius hält ihrem jugendlichen Gesicht einen Spiegel, ein andrer ihrem alten Gesicht eine Fackel vor. Die Stärke ist ein geharnischtes Weib in kühner Bewegung **), einen Eichenzweig in der Hand, einen Löwen neben sich. Die Mässigung trägt einen Zügel in den Händen. Andre Genien sind zu den Seiten auch dieser Figuren zur Ausfüllung des Raumes angebracht. Es sind reizvolle und würdige Gestalten, die beiden äusseren voll schönen Affektes, der indess vielleicht jene Ruhe, welche man bei allegorischen Wesen verlangt, in Etwas stören dürfte. — Zu den Seiten des Fensters ist die eigentliche Wissenschaft des Rechtes, und zwar in ihrer Unterscheidung als geistliches und weltliches Recht, dargestellt. Auf der breiteren Seite (unterhalb der Gestalt der Mässigung) sieht man Gregor XI. auf päbstlichem Throne, der einem Consistorial-Advokaten die Dekretalen übergiebt. Der Pabst trägt die Züge Julius II, und die ihn umgebenden Personen enthalten ebenfalls Portraits des damaligen päbstlichen Hofes. Es sind Alles höchst ausgezeichnete, leben- und charaktervolle Köpfe. — Auf der schmaleren Seite (unter der Figur der Stärke) ist

---

*) Der Carton zu den Figuren des oben beschriebenen Bildes, jedoch noch mit einigen Verschiedenheiten, befindet sich in der Sammlung der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand.

**) Sie scheint der allegorischen Figur der Stärke unter den Fresken des Cambio in Perugia nachgeahmt.

Kaiser Justinian dargestellt, indem er dem Tribonian das römische Gesetzbuch übergiebt. Das Bild ist minder bedeutend. —

Der Gesammt-Cyklus dieser Darstellungen gehört also wesentlich dem Bereiche des Gedankens an; dem Künstler war die Aufgabe zu Theil geworden, eine Reihe mehr oder minder abstracter Begriffe bildlich zu fassen, das an sich Unsinnliche in körperlicher Gestaltung zu vergegenwärtigen. Schon früher, zu den Zeiten Giotto's und seiner Nachfolger, waren ähnliche Bestrebungen in der Kunst hervorgetreten; überblicken wir nun noch einmal die Mittel, welche ein Künstler auf dem Gipfel der Kunst zur Ausführung dieses schwierigen Vorhabens angewandt hat, und die Erfolge, zu denen er gelangt ist.

Ein sehr glückliches Motiv erblicken wir zunächst bei den drei ersten Wandbildern in jener feierlichen Vereinigung von Männern, welche in dieser oder jener der dargestellten Geistesthätigkeiten als die bedeutendsten gelten und welche (ähnlich wie in Petrarka's „Triumphen") ohne Rücksicht auf die Zeitalter, in denen sie gelebt, nur in Rücksicht auf ihre geistige Verwandschaft, auf ihr gemeinsames Wirken für einen höheren Zweck, zu einander geordnet sind, und die sich somit wieder leicht in einzelne Gruppen — je nach ihrer mehr oder minder durchgreifenden Wirksamkeit, sondern liessen. Doch war es nöthig, ihrer Thätigkeit den einen nöthigen Mittelpunkt, das Bezeichnende ihres Zweckes, beizufügen.

Bei dem Wandbilde der Theologie ist dieser Mittelpunkt eigentlich der Altar mit dem Sakrament, als dem, nach dem Ritus der Kirche feststehenden Symbole der Erlösung. Das Sakrament schon an sich erklärt hier dem christlichen Beschauer den Punkt, um welchen sich die Thätigkeit der Versammelten dreht. Doch ist es eben nichts weiter als nur ein Symbol, — für den Sinn, für das Gefühl unfassbar. Daher oben die Glorie des Himmels, welche den Erlöser selbst und die Verkünder und die Zeugen seiner Sendung darstellt. Hiedurch wirkt das Bild unmittelbar auf den Beschauer und es sind

ihm — sofern er überhaupt mit den Gestalten des christlichen Mythus vertraut ist — keine ferneren Räthsel zu lösen. Nur dürfte es, was die Total-Wirkung des Bildes anbetrifft, zu tadeln sein, — nicht sowohl dass dasselbe in zwei gesonderte Theile zerfällt, als vielmehr, dass keiner von diesen der Masse nach vorherrscht, dass keiner als der eigentlich Wesentliche hervortritt.

Bei dem Wandbilde der Poesie dienen die Gestalten des Apollo und der Musen zur Erklärung des Inhalts und auch sie sind, als einem wohlbekannten Fabelgebiete angehörig, vollkommen genügend. Zugleich sind hier die Dichter mit ihnen in eine ansprechende, vertrauliche Nähe vereinigt, erscheinen sie gewissermaassen als die Wirthe, jene als die Gäste des Parnasses, so dass sich hier ein, dem Gedanken wie dem Gefühle nach, vollkommen abgerundetes Ganze bildet und das Gemüth des Beschauers von der schönsten Ruhe erfüllt wird. Dies Bild ist wie ein zartes heiteres Gedicht; es gewährt dem betrachtenden Auge ein in sich verständliches Ganze und lässt allmählig und von selber seine tiefere Bedeutung verstehen.

Bei dem Wandbild der Philosophie dagegen fehlt fast alle bestimmtere Angabe seines eigentlichen Inhalts. Es ist in dem Bilde selbst keine allegorische, keine poetische Figur vorhanden (jene seitwärts in den Nischen stehenden Statuen des Apollo und der Minerva reichen hiezu nicht hin), die uns näher erklären könnte, welches specielle Interesse die hier Versammelten, wenigstens die obere Hälfte derselben, bewegt.*) Der Vorgang verliert für unser unmittelbares Gefühl jene höhere Bedeutung und der prosaische Verstand muss das Geschäft der Erklärung übernehmen. Die Kunst des Meisters zeigt sich hier nicht in poetischer Totalwirkung, sondern ein-

*) Dass diese Bemerkung nicht aus der Luft gegriffen ist, beweisen die mannigfach verkehrten Interpretationen der Darstellung auf Kupferstichen und in Beschreibungen, welche, schon unmittelbar nach Raphaels Tode, christliche Bezüge darin zu erkennen glaubten. S. die Beschreibung der Stadt Rom, Bd. II, Buch I, S. 336. Anm.

seitiger in jener grossartigen räumlichen Anordnung und in der unübertrefflichen Schönheit der einzelnen Gruppen und Gestalten, welche an sich freilich dem Auge des Beschauers schon ein unaussprechliches Vergnügen gewähren. Man sagt, Raphael sei hier durch die unkünstlerische Aufgabe beschränkt gewesen. Aber wir haben bereits früher, unter den Malereien der spanischen Kapelle zu Florenz (§. 24, 4.) eine Aufgabe sehr verwandten Inhalts kennen gelernt, welche dort, bei aller Mangelhaftigkeit und Befangenheit der äusseren Darstellungsmittel, doch ungleich unmittelbarer und ergreifender auf den Sinn und das Gemüth des Beschauers wirkt, — soweit wenigstens eine Allegorie wirken kann.

Bei der Darstellung der Jurisprudenz scheint die ungünstige Stellung des Fensters, welches an der einen Seite nur einen beträchtlich schmalen Raum gestattete, die Trennung der Wand in drei einzelne Bilder verursacht zu haben. In Folge dieser äusserlichen Umstände dürfte der Meister hier bei dem oberen Bilde zu der allegorischen Darstellungsweise, welche es erlaubt, in wenigen Figuren mehrere Begriffe auszudrücken, zurückgekehrt sein.

II. Stanza d'Eliodoro.

Die Arbeiten in diesem, nach seinem Hauptbilde benannten Zimmer scheinen unmittelbar auf die des vorigen gefolgt zu sein. Die vier Abtheilungen der Decke entsprechen den Dreieckfeldern des Kreuzgewölbes und werden durch scheinbare Tapeten gebildet. Sie stellen Gegenstände des alten Testaments dar, in denen die Verheissungen des Herrn an die Patriarchen (ohne Zweifel als Anspielungen auf die Macht der Kirche — analog jener ältest christlichen Symbolik, §. 4, 3.) enthalten sind.

1) Gott, welcher dem Abraham eine zahlreiche Nachkommenschaft verheisst.
2) Isaaks Opfer.
3) Jacob, der im Traume die Himmelsleiter sieht.
4) Moses vor Gott im feurigen Busche.

Dies sind einfach grossartige Compositionen, deren Wirkung indess leider sehr beeinträchtigt ist, indem die Farben, vermuthlich durch eingedrungene Nässe, sehr gelitten haben.

Die Gegenstände der vier grossen Wandgemälde beziehen sich auf den göttlichen Beistand der Kirche, durch Beschützung gegen ihre Feinde und wunderbare Bestätigung ihrer Lehre, — und zwar mit specieller Rücksicht und Anspielung auf die kirchlich-politischen Verhältnisse zur Zeit ihrer Entstehung.

1) Die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel zu Jerusalem, — als dieser, der Kämmerer des syrischen Königs Seleukus, auf dessen Befehl die Schätze des Tempels plündern wollte (Zweites Buch der Maccabäer, c. 3.). Diese Darstellung deutet auf die unter Julius II. erfolgte Befreiung der Provinzen des Kirchenstaats von den Feinden des apostolischen Stuhles und auf seine Erhaltung der Güter der Kirche. — Man blickt das Schiff des Tempels hinab; im Hintergrunde der Altar, vor welchem der Hohepriester betend liegt, die Gefahr von dem Tempel abzuwenden; mannigfaches Volk um ihn her; leichte Jünglinge klettern auf das Piedestal einer Säule, um dem Gebete frei zuschauen zu können. Im Vordergrund, zur Rechten des Beschauers, Heliodor mit seinen Knechten, welche die Schätze fortzuschleppen im Begriff waren. Heliodor liegt niedergestürzt unter den Hufen des Pferdes, auf welchem jener goldgeharnischte Reiter sitzt; die zween Jünglinge mit Ruthen, im Begriff auf die Tempelschänder loszuschlagen, schweben zu seinen Seiten. Dies ist eine Gruppe voll der wunderbarsten, ergreifendsten Poesie; sie ist wie der Blitz des göttlichen Zornes, der die Verbrecher niederschmettert. Gegenüber, auf der anderen Seite, ist eine dicht zusammengedrängte Gruppe von Weibern und Kindern, reizend bewegt in dem Ausdrucke des Staunens und Schreckens. Neben ihnen wird der Pabst Julius II, auf einem Baldachin sitzend, in den Tempel getragen; seine Gegenwart bezeichnet die näheren Bezüge des wunderbaren Vorganges auf die Verhältnisse der Gegenwart. — Dies Bild enthält die geistreichste

Entwickelung einer ausgedehnten Handlung, Beginn und Folge derselben in sich einschliessend; es ist die trefflichste Darstellung eines heftig bewegten, schnell vorübergehenden Momentes. (Nur die theilnamlose Ruhe in der Gruppe des Pabstes stört in dieser Beziehung; man möchte wünschen, dass sie mehr als einen äusserlichen Bezug, dass sie selbst eine individuelle Theilnahme an dem Vorgange enthielte). Im Einzelnen zeigt sich eine unübertreffliche Naivetät und Anmuth in Form und Bewegung der Gestalten, im Ganzen eine grossartig freie, die Totalwirkung berechnende Ausführung, wenn auch nicht überall mehr des Meisters eigne Hand das Werk ausgeführt haben sollte.

2) Die Messe von Bolsena (Fensterwand). Darstellung des Wunders, welches im J. 1263 einen an der Transsubstantiation zweifelnden Priester von der Wahrheit dieser Lehre durch das Blut überzeugte, das aus der von ihm geweihten Hostie floss. Wie im vorigen Bilde der Schutz der Kirche in ihren äusseren Verhältnissen, so wird in diesem ihre Sicherung nach innen, gegen Zweifler und Ketzer, und die Unfehlbarkeit des päbstlichen Glaubens vorgeführt, ohne Zweifel ebenfalls in Bezug auf die Zeitverhältnisse, auf jene Gährung in den Gemüthern, welche dem bald darauf erfolgten Ausbruche der Reformation voranging. — In diesem Bilde ist die Vereinigung jener wunderbaren Begebenheit mit den Personen der Gegenwart in zwar einfacher aber höchst meisterhafter und befriedigender Weise durchgeführt. Ueber dem Fenster der Wand erblickt man einen Altar im Chor einer Kirche. Vor demselben kniet der Priester, welcher die blutende Hostie mit dem Ausdrucke von Befangenheit, Staunen und Beschämung betrachtet. Hinter ihm Chorknaben mit Kerzen in den Händen. Auf der andern Seite des Altars, vor seinem Betstuhle, kniet Julius II. betend, die Augen mit unerschütterlicher Festigkeit und dem Ausdruck vollkommener ernster Ueberzeugung auf das Wunder geheftet. Seitwärts (zu beiden Seiten des Fensters) gehen Treppen hinab. Auf der Seite des Priesters drängt sich zahlreiches Volk mit dem

Ausdruck mannichfaltigster Verwunderung heran; vor der Treppe eine Gruppe von Weibern und Kindern, die so eben auf den Vorgang aufmerksam gemacht werden. Auf der andern Seite, hinter dem Pabste, knieen Kardinäle und andre Prälaten in verschiedener Theilnahme an dem Ereigniss; vorn vor der Treppe ein Theil der päbstlichen Schweizergarde. — Nächst der trefflichen, in sich vollendeten Composition zeichnet sich dies Bild durch eine sehr wohlgelungene Charakteristik aus; das höfisch schmiegsame in den Gestalten der Priester, die derbe bäurische Kraft der Schweizer, die verschiedene Weise, wie die Personen im Volke ihre Theilnahme bezeugen, vornehmlich aber die höchst liebenswürdige Naivetät der Chorknaben und der Jünglinge, welche über die Brüstungsmauer des Chores blicken, Alles dies schliesst sich den beiden sehr bedeutsamen Hauptpersonen auf erfreuliche Weise an. In der technischen Ausführung dieses Bildes rühmt man vornehmlich das Colorit und stellt hier Raphael den Meistern der venetianischen Schule zur Seite; doch zeugt ein solches Urtheil in der That von einseitiger Vorliebe: die Farbe, wenn auch warm, hat im Vortrage manches Rohe, ich möchte fast sagen Tapetenartige, und lässt bereits eine gewisse Gleichgültigkeit gegen höhere Vollendung ahnen, die von jetzt ab mehr und mehr in den Fresken der vatikanischen Stanzen ersichtlich wird.

Wenn letzteres schon darin begründet sein dürfte, dass Raphael in den letztbesprochenen Bildern sich zur grössten Freiheit künstlerischer Conception emporgearbeitet hatte und dass solche Freiheit, wie es in der menschlichen Natur einmal begründet ist, leicht zum Missbrauch der erworbenen Kräfte verleiten kann, so trat jetzt auch noch ein äusserer Umstand hinzu, welcher die Sorgfalt, womit Raphael in den ersten Jahren seines Aufenthaltes zu Rom für die vatikanischen Stanzen arbeiten musste, auf mannigfach andre Gegenstände zerstreute. Das Gemälde der Messe von Bolsena war im J. 1512 beendet worden; 1513 starb Julius II. und Leo X. trat an dessen Stelle, ein Fürst, dem es bei allem fein gebil-

deten Geschmack doch mehr um ausgedehnten Glanz und Pracht, als um energische Durchbildung des Einzelnen zu thun gewesen zu sein scheint. Aufträge mannigfach verschiedener Art beschäftigten von jetzt ab den jungen Meister; die Arbeiten in den Stanzen traten nach und nach in den Hintergrund; Vieles musste den Schülern zur Ausführung überlassen bleiben, Manches auch wurde gleich von vorn herein in der Composition mit befremdlicher Nachlässigkeit behandelt. — Doch gehören die ersten drei Bilder, welche Raphael unter Leo X. in diesen Gemächern ausführte, noch unter die bedeutenderen Werke seines Pinsels. Zwei von diesen füllen die beiden letzten Wände der Stanze des Heliodor.

3) Attila, an der Spitze seines Heeres, welcher durch die Ermahnungen des Pabstes Leo I. und durch die drohenden Erscheinungen der Apostel Petrus und Paulus bewogen wird, von seinem feindseligen Unternehmen gegen Rom abzustehen. Dies Bild enthält, wie es scheint, eine Anspielung auf die Vertreibung der Franzosen aus Italien, welche Leo X. im J. 1513 durch die Waffen der Schweizer bewirkt hatte. Der Pabst und sein Gefolge nehmen die eine Seite des Bildes ein. Der Pabst trägt die Züge Leo's X. und er, sowie seine Begleiter, sind im Kostüme der Gegenwart dargestellt. Ueber ihnen schweben die beiden Apostel mit Schwerdtern in den Händen. Attila blickt entsetzt zu der Erscheinung empor, sein Heer wird von wilder Verwirrung ergriffen und ist im Begriff, sich zur Umkehr umzuwenden. Gewaltig kühne, aufgeregte Bewegungen unter den Schaaren der hunnischen Reiter, — Ruhe und Unbefangenheit (die freilich wieder bis zu dem Charakter einfacher Portraitdarstellung gesteigert ist) in der päbstlichen Gruppe. Das Bild hat einzelne grosse Schönheiten in der Ausführung, ist aber auch nicht frei von manchem Manierirten und Schwachen.

4) Die Befreiung Petri aus dem Gefängniss des Herodes (Fensterbild). Die Darstellung zerfällt in drei Theile, welche verschiedene Momente der Begebenheit enthalten. Ueber dem Fenster blickt man, durch ein Gitter, in das Innere

des Gefängnisses, wo der Engel den schlafenden Petrus zwischen den Wächtern erweckt. Zur Rechten des Fensters leitet er ihn durch die auf der Treppe schlafenden Wächter hinab. In diesen beiden Darstellungen, die durch schöne Anordnung ausgezeichnet sind, werden die Personen durch das strahlende Licht, welches von dem Engel ausgeht, erleuchtet. Zur Linken des Fensters erwachen die Wächter; Mond- und Fackellicht erhellt diese Gruppe. Das ganze Bild ist seines kunstreichen Lichteffektes wegen berühmt. Es enthält, wie man vermuthet, eine Anspielung auf die Gefangenschaft Leo's X, aus der er gerade ein Jahr vor seiner Erhebung zum Pontificat befreit worden war.

III. Stanza del Incendio.

Die Decke dieses Zimmers ist mit vier Rundbildern geschmückt, welche Gottvater und Christus in verschiedenen Glorien darstellen. Dies sind die Ueberreste der von Perugino an diesem Orte ausgeführten Werke.

Die Wandbilder enthalten Begebenheiten aus dem Leben Leo's III. und Leo's IV. Sie scheinen zur Hindeutung auf die Namensverwandschaft mit Leo X. ausgewählt, und dienen wiederum dem allgemeinen Plane des Cyklus der Stanzen, welcher, wie oben angegeben, der Verherrlichung der päbstlichen Macht gewidmet ist. Die bedeutendste unter diesen ist

1) Der Brand im Borgo (der von Leo IV. angelegten Vorstadt Roms), welcher von diesem Pabste durch das Zeichen des Kreuzes gelöscht wird. Im Hintergrunde die Vorhalle der alten Peterskirche, darin der Pabst und der Clerus; auf den Stufen der Kirche versammeltes Volk, welches um Hülfe fleht. Zu beiden Seiten des Vordergrundes brennende Häuser. Aus dem zur Linken des Beschauers flüchten die Bewohner, mehr oder minder nackt, mannigfach bemüht in Sorge für eigne und mehr für die Rettung der Angehörigen; zur Rechten sind Männer mit dem Löschen der Flamme beschäftigt, Weiber tragen Gefässe mit Wasser herbei. In der Mitte eine Gruppe von Weibern und Kindern, sich ängstlich zusam-

mendrängend und zu dem Pabste um Rettung flehend. Das Ganze zeigt einen Wechsel edler und schöner Gestalten, die in mannigfach bewegten Affekten vereinigt sind. Hier konnte sich der Künstler mit vollkommenster Freiheit bewegen und seinem Gefühle für grossartige Anmuth der Form vollkommen Genüge leisten, ohne das Interesse des Gegenstandes zu gefährden, wenngleich freilich durch die besondere Auffassung des Gegenstandes die Haupthandlung in die Ferne gerückt wurde und für das Gefühl des Beschauers die ergreifendere Bedeutung verlor. So sind hier die Gestalten jener beiden jungen Weiber, welche die Wasserkrüge tragen und deren Gewänder vom Sturm in grossartige Falten getrieben werden, von höchster Schönheit. Bei den nackten Gestalten auf der anderen Seite bemerkt man dagegen, so schön auch namentlich die Composition der Hauptgruppe ist, ein gewisses absichtliches Bestreben, die Meisterschaft in der Form bedeutsam hervortreten zu lassen, — vielleicht den mächtigen Gestalten Michelangelo's etwas Gleichartiges an die Seite zu setzen, was in gewissem Grade das Interesse des Beschauers erkalten macht. Dazu kommt freilich, dass gerade diese Partie des Bildes mannigfache Mängel in der Farbengebung (namentlich unangenehm schwärzliche Schatten in der Carnation) zeigt, wie denn überhaupt in dem ganzen Bilde die Hülfe von Seiten der Schüler bedeutend hervortritt.

Minder bedeutend sind der Composition nach die anderen Gemälde dieses Zimmers:

2) Der Sieg bei Ostia über die Saracenen, die unter Leo IV. in Italien eingefallen waren. Nicht von Raphael ausgeführt.

3) Der Schwur Leo's III, durch den er sich von den Verbrechen reinigte, wegen deren ihn seine Gegner vor Karl dem Grossen angeklagt hatten (sofern er nemlich als Pabst durch kein irdisches Gericht zu belangen war).

4) Die Krönung Karls des Grossen durch Leo III. (Die weltliche Macht als Ausfluss der geistlichen). Dies Gemälde enthält eine grosse Fülle der lebenvollsten Portrait-

köpfe, in denen sich des Meisters eigne Hand zu erkennen giebt.

IV. Sala di Costantino.

Die Hauptgemälde dieses grossen, mit flacher Decke versehenen Saales sind als aufgehängte Teppiche angeordnet, zwischen denen die Gestalten heiliger Päbste und allegorische weibliche Figuren angebracht sind. Sie enthalten Scenen aus dem Leben des Kaisers Constantin und stellen ihn als den Kämpfer der Kirche und als den Begründer ihrer weltlichen Macht dar.

Ausgeführt wurden diese Arbeiten erst nach Raphaels Tode, nach seinen Zeichnungen und unter Leitung des Giulio Romano. Raphael soll die Absicht gehabt haben, die Werke dieses Saales mit Oelfarben auszuführen (wobei er die Arbeiten seiner Schüler leichter und besser retouchiren konnte als bei der Ausführung al fresco), und so sind auch zwei der hier vorhandenen allegorischen Gestalten, die Justitia und Comitas, wirklich in Oel gemalt. Diese scheinen unmittelbar nach seinem Tode gefertigt worden zu sein, vermuthlich nach vorhandenen Cartons des Meisters; da sie, vornehmlich in den Köpfen, noch den eigenthümlichen Adel Raphaels erkennen lassen. (Zu den andern allegorischen und päbstlichen Gestalten scheinen keine Vorbilder des Meisters benutzt worden zu sein). Später indess wandte man sich, zur Ausführung der übrigen Gemälde, wieder zu der für Wandbilder passenderen Freskomalerei zurück.

Das Hauptwerk dieses Saales ist die Schlacht des Constantin mit dem Maxentius bei der milvischen Brücke bei Rom. Giulio Romano führte dasselbe genau nach der Zeichnung Raphaels (mit einigen minder bedeutenden Auslassungen) aus, so dass wir dessen Composition vollständig als Raphaels Werk, — und zwar als eine seiner bedeutendsten Compositionen, betrachten dürfen. Der gewählte Moment ist die Entscheidung des Sieges; die Besiegten sind zum Ufer der Tiber hingedrängt. Der Kaiser in der Mitte, an der

Spitze seines Heeres, über niedergeworfene Feinde hinsprengend, Viktorien über seinem Haupte schwebend. Er erhebt den Speer gegen Maxentius, der verzweifelt mit den Fluthen des Wassers ringt. Tiefer zur Rechten in's Bild hinein ist der letzte Kampf am Ufer und gegen diejenigen, welche auf Kähnen Rettung suchen. Noch tiefer erblickt man Fliehende, die über die Brücke verfolgt werden. Auf der linken Seite wüthet noch der Kampf; in mehreren Gruppen zeichnet sich hier der leidenschaftliche Ungestüm der Sieger und die verzweifelte Gegenwehr der letzten, die ihnen Widerstand halten. Das wilde Chaos der Gestalten ordnet sich solcher Weise übersichtlich in einzelne Gruppen und die verschiedenen Momente leiten das Auge gleichmässig auf den hervorstrahlenden Mittelpunkt hin. Kampf, Sieg und Untergang bilden ein Ganzes von trefflicher dramatischer Entwickelung, und wie das Ganze, wenn das Auge den Reichthum der Figuren übersehen gelernt hat, den grossartigsten Eindruck auf den Geist des Beschauers hervorbringt, so nicht minder die Energie und Lebenstüchtigkeit der einzelnen Gestalten, die mannigfach geistreiche Weise, wie sie im Einzelnen zu dem tragischen Gewebe zusammengeflochten sind. Vielen späteren Künstlern hat dieses Werk zum Vorbilde ähnlicher Darstellungen gedient, aber keiner hat die Poesie desselben erreicht. — Die Ausführung des Bildes ist kühn und tüchtig, zwar hart und scharf, wie es die Eigenthümlichkeit des Giulio Romano ist, was aber hier dem wildbewegten Ganzen keinen zu grossen Abbruch thut.

Die anderen Darstellungen dieses Saales stehen unter dem Werthe des eben besprochenen Bildes. Theils mochten die Compositionen, wie es scheint, schon von vorn herein minder bedeutend ausgefallen sein, theils sind unpassende, sogar ungezogene Abänderungen mit denselben vorgenommen, die die Würde der einzelnen Gegenstände wesentlich beeinträchtigen. Das erste derselben die Erscheinung des heil. Kreuzes vor der Schlacht (eigentlich das erste des gesammten Cyklus) ist von Giulio Romano ausgeführt und das

Bedeutendste von diesen. Das zweite, die Taufe Constantins, das mindest bedeutende, schreibt man dem Francesco Penni zu; das dritte, die Schenkung Roms an den Pabst, dem Raffaele dal Colle. — Die Decke des Saales enthält unbedeutende Malereien späterer Zeit.

Die Logen des Vatikans.

§. 76. Neben den späteren Arbeiten in den Stanzen, die Raphael unter Leo X. ausführte, wurde er von diesem Pabste noch vornehmlich mit der Ausführung zweier grossen Werke im Fache der Malerei beschäftigt. Das eine betrifft die Ausschmückung der Logen im Vatikan, das andre die Entwürfe für die Tapeten der sixtinischen Kapelle.

Die Logen (loggie) sind offene Hallen, welche den Hof des heil. Damasus (den älteren Theil des vatikanischen Palastes) zu drei Seiten umgeben. Sie wurden von Bramante unter Julius II. angefangen, von Raphael unter Leo X. vollendet, und bestehen aus drei Geschossen, deren beide untere durch gewölbte Arkaden, das oberste durch zierliche Säulenstellungen gebildet werden. Die erste Arkadenreihe des mittleren Geschosses wurde unter Raphaels Leitung mit Malereien und Stuccaturen ausgeschmückt; sie führt zu den eben beschriebenen Stanzen des Vatikans, und reiht in solcher Weise hier Meisterwerk an Meisterwerk. In Hinsicht der harmonischen, aus einem Geiste hervorgegangenen Vereinigung der Baukunst, Plastik und Malerei gewährt kein Ort in Rom einen so vollkommenen Begriff wie dieser von dem ausgebildeten Geschmack und Schönheitssinn des Zeitalters Leo's X.

Die Wände, welche die innerhalb der Logen liegenden Fenster umgeben, sind mit gemalten Blumen- und Fruchtgewinden von ausgezeichneter Schönheit und zarter Stylisirung geschmückt. Die übrigen Malereien, welche die Wände abwechselnd mit Stuccaturen schmücken, bestehen in Thieren von mancherlei Art, grösstentheils aber in sogenannten Arabesken oder Grottesken. Die lieblichsten Spiele und Scherze der Phantasie leiten hier das Auge des Beschauers in anmu-

thigem Wechsel von einem Gegenstande zum andern; es ist die Verkörperung einer mährchenhaften Poesie, welche scheinbar Fremdartiges zu eigenthümlichem und überraschendem Leben zu verbinden weiss. — Die Stuccaturen bestehen aus mannichfaltigen architektonischen Verzierungen und einer fast unzähligen Menge Reliefs von kleinen Büsten und einzelnen Figuren und Gruppen, welche grösstentheils mythologische Gegenstände (— Leo X. war der eifrigste Freund und Beförderer des classischen Alterthums —) vorstellen und eine geistvolle Nachahmung des antiken Styles, im einzelnen auch vorhandener Denkmäler, zeigen.

Ein im Fache der dekorirenden Kunst vorzüglich ausgezeichneter Schüler Raphaels, Giovanni da Udine war es, welcher hier die Ausführung dieser Stuccaturen und der gemalten Zierrathen ins Werk zu richten hatte; in den Malereien der Figuren leistete ihm vornehmlich Perin del Vaga Beihülfe. Mannigfach wurde diese Weise der Dekoration nachmals von verschiedenen Schülern Raphaels an andern Orten nachgeahmt, auch von neueren Künstlern wieder zur Anwendung gebracht, — während jene noch unübertroffenen Originale, minder durch die Einwirkungen der Zeit, als durch barbarische Rohheit und Muthwillen der Menschen, im höchsten Grade verdorben sind und gegenwärtig nur noch einen schwachen Schatten ihrer einstigen Schönheit erkennen lassen.

Besser erhalten sind im Ganzen die Malereien der gewölbten Decke, welche die eigentlichen und Hauptzierden dieses Ortes bilden und zu denen die eben besprochenen Gegenstände gewissermaassen nur im Verhältniss eines anmuthigen Rahmens und Beiwerkes stehen. Sie stellen, in einem ausgedehnten Cyklus, Begebenheiten der heiligen Schrift, vornehmlich des alten Testamentes, dar und sind unter dem Namen von Raphaels Bibel bekannt. Eigenhändige Ausführung Raphaels bemerkt man an diesen Darstellungen nur in sehr geringem Maasse; die Oberaufsicht bei der Ausführung dieser Gegenstände war dem Giulio Romano zugefallen und von ihm,

wie auch von verschiedenen andern Schülern Raphaels, wurden dieselben nach des Meisters Zeichnungen gemalt. Wenn demnach nun freilich diese Darstellungen nicht diejenige Vollendung zeigen, welche den eigenhändigen Werken Raphaels eigen ist, so gehören gleichwohl die Compositionen an sich, der überwiegenden Mehrzahl nach, zu seinen glücklichsten und gerade zu denjenigen Erzeugnissen, in welchen sich die Eigenthümlichkeit seines Talentes aufs Schönste entfaltet. Jene patriarchalische Einfalt und Schlichtheit der Geschichten des alten Testamentes, welche dem Leben des classischen Alterthumes so nahe verwandt ist, bot hier den geeignetsten Stoff zur Darstellung eines kindlich heiteren, in klaren Grenzen eingeschlossenen Lebens, zur Entwickelung eines unbefangenen, durch keine Fessel von Sehnsucht und unbefriedigtem Verlangen beunruhigten Ausdruckes, zur Gestaltung edler, von gleichmässigen Gefühlen bewegter Formen. Wie eine reine, harmonische Musik ziehen diese Gestalten vor dem Auge des Beschauers vorüber und geben seinem Sinn die wohlthuendste Befriedigung, indem sie alle weiteren Gedanken verstummen machen. Nur wenige Bilder der gesammten Reihenfolge erscheinen als minder bedeutende Compositionen.

Die Decke dieser Logenreihe besteht aus 13 kleinen Kuppelgewölben, deren jedes 4, auf mannigfach verschiedene Weise eingerahmte Gemälde enthält, so dass deren im Ganzen 52 vorhanden sind. Die einzelnen Kuppeln umfassen immer eine Folge zusammengehöriger Gegenstände. Wir bezeichnen den Inhalt der Kuppeln und fügen die Namen derjenigen Schüler Raphaels bei, denen man die Ausführung mit Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben pflegt.

1 Kuppel. Erschaffung der Welt. (Giulio Romano.) Die Gestalten des ewigen Vaters zeigen hier den Typus des Michelangelo, wie dieser denselben an der Decke der Sixtina vorgebildet hatte, ohne indessen die Grossartigkeit des Vorbildes zu erreichen.

2. Geschichte der ersten Menschen. (Giulio Romano; im Sündenfall die Gestalt der Eva vermuthlich von Raphael selbst

gemalt.) Die Vertreibung aus dem Paradiese ist eine Nachahmung und Veredlung von Masaccio's Composition in der Kapelle Brancacci zu Florenz.

3. Geschichten des Noah. (Giulio Romano.)
4. Geschichten des Abraham und Loth. (Francesco Penni.)
5. Geschichten des Isaac. (Francesco Penni.)
6. - - - Jacob. (Pellegrino da Modena.)
7. - - - Joseph. (Giulio Romano.)
8. - - - Moses. (Perin del Vaga oder Giulio Romano.)
9. Geschichten des Moses. (Raffaele dal Colle.)
10. - - - Josua. (Perin del Vaga.)
11. - - - David. (Perin del Vaga.)
12. - - - Salomon. (Pellegrino da Modena.)
13. - - - neuen Testaments. (Perin del Vaga oder Giulio Romano.)

In der zweiten und dritten Arkadenreihe desselben Geschosses sind die folgenden Geschichten des neuen Testamentes von unbedeutenden Künstlern der späteren Zeit fortgesetzt und beendet.

Die Tapeten.

§. 77. Die Entwürfe zu den 10 Tapeten, welche für den Schmuck der sixtinischen Kapelle bestimmt waren, fertigte Raphael in den Jahren 1515 und 1516. Sie stellen Begebenheiten aus dem Leben der Apostel dar und gehören wiederum zu Raphaels bedeutendsten Leistungen. In ihnen zeigt sich nicht nur eine eigenthümliche Würde und Grossartigkeit der Form, eine höchst klare und harmonische Anordnung der Gruppen, sondern zugleich eine solche Tiefe und Kraft des Gedankens, eine so ergreifende dramatische Entwickelung der

---

§. 77. W. Gunn: *Cartonensia, or an historical and critical account of the tapestries in the palace of the Vatican.* London 1831.

einzelnen Vorgänge, dass die Darstellung historischer Begebenheiten in ihnen ihren höchsten Triumph zu feiern scheint. Auf besondere Weise ist hier zugleich Rücksicht auf die Forderungen des Stoffes genommen und manches dekorative Element, welches in der Tapetenwirkerei eine schöne Wirkung hervorbringt, glücklich benutzt worden. Raphael lieferte, zur Ausführung der Tapeten, grosse, in Wasserfarben colorirte Cartons, die von ihm selbst oder unter seiner unmittelbaren Leitung, vornehmlich mit Beihülfe des Francesco Penni, verfertigt waren. Sieben von diesen Cartons sind erhalten und befinden sich gegenwärtig in England, in der Gallerie des Schlosses Hamptoncourt bei London. Die Tapeten werden in einigen Gemächern des Vatikans zu Rom aufbewahrt. Sie wurden nach den Cartons zu Arras in Flandern gewirkt (daher auch Arazzi genannt); Bernhard van Orley, ein in Raphaels Schule gebildeter niederländischer Künstler, soll deren Ausführung geleitet haben. Sie sind von einer höchst meisterhaften Arbeit, vornehmlich in dem zarten Schwunge der Conturen, und verdienen, in Rücksicht auf die mit der Ausführung verbundenen Schwierigkeiten, wirkliche Bewunderung. Leider sind sie nicht nur in mannigfachen Einzelnheiten beschädigt und nicht immer glücklich ausgebessert, sondern auch in den Farben grossentheils verblichen, so dass die Totalwirkung des Colorits zerstört ist. Sie zerfallen, nach ihrer ursprünglichen Bestimmung in zwei Reihen, von denen die erste die frühere Geschichte der christlichen Kirche, worin der heil. Petrus den Mittelpunkt bildet, — die andre Begebenheiten aus dem Apostelamte des heil. Paulus darstellt. Folgendes sind die einzelnen Darstellungen:

Erste Reihe.

1. Petri Fischzug. Eine Composition von wunderbarer Heiterkeit und Ruhe. Der See Genezareth mit ferner Uferlandschaft; vorn zwei Kähne, deren jeder drei Männer trägt; die in dem einen sind mit Anstrengung beschäftigt, ein Netz emporzuziehen; in dem andern Kahne, der unter dem

Ueberfluss bereits gefangener Fische zu sinken droht, kniet Petrus vor Christo. Beide Kähne sind in einer Linie nebeneinander geordnet, wodurch ein sehr eigenthümlicher Eindruck hervorgebracht wird: es ist, als ob die Gestalten leise vor dem Blicke des Beschauers vorüberzögen. Vorn, am Ufersaume, strecken drei Fischreiher ihre langen Hälse empor. — Der Carton zu dieser Darstellung scheint grösstentheils von Raphael's eigner Hand gemalt, gleichsam als Muster für alle übrigen; er ist von ganz besonderer Haltung, vortrefflich gezeichnet und klar und tief in der Farbe. Die Fische im Kahn und die Reiher hält man für die Arbeit des Giovanni da Udine.

2. Die Uebergabe der Schlüssel. Die Jünger des Herrn, denen dieser nach der Auferstehung am See Tiberias erscheint. Petrus kniet vor ihm, mit den Schlüsseln in den Händen. Christus weist mit der einen Hand auf die Schlüssel, mit der andern, zur Versinnbildlichung seiner Worte („Weide meine Schaafe") auf eine Schaafheerde, im Mittelgrunde des Bildes. Der Heiland ist eine würdige Gestalt, und vortrefflich ist der Ausdruck und die Bewegung der übrigen Apostel, welche in Johannes anbetende Verehrung, in den andern Erstaunen in verschiedenartiger Weise darstellt.

3. Die Heilung des Lahmen. Die Vorhalle des Tempels mit mehreren Reihen reichornamentirter gewundener Säulen, wodurch die Darstellung in drei Gruppen zerfällt. In der mittleren das Wunder, welches Petrus und Johannes an dem Lahmen verrichten. Zu den Seiten zuschauendes Volk, darunter einige höchst anmuthvolle Weiber und liebliche Kinder. Das Ganze macht den Eindruck festlicher Pracht.

4. Der Tod des Ananias. Eine Darstellung von meisterhafter Entwickelung des Vorganges. Im Mittelgrunde eine Tribune, auf welcher die Apostel versammelt sind. Auf der einen Seite tragen mehrere Leute (zur Ausführung der beschlossenen Gütergemeinschaft) ihre Habe herbei; unter ihnen ein Weib, die bedächtig ihr Geld überzählt, statt dasselbe zutrauungsvoll hinzugeben, ohne Zweifel die Frau des Ananias.

Auf der andern Seite Arme, denen aus dem gemeinsamen Vorrath mitgetheilt wird. Im Vorgrunde Ananias, der zur Strafe seiner Lüge krampfhaft zuckend zu Boden stürzt, andre zu seinen Seiten, entsetzt auseinander fahrend. Petrus, und Jacobus neben ihm, die den Zorn des Himmels auf Ananias herabrufen, sind voll grossartiger apostolischer Majestät.

5. Stephani Steinigung. Die Figur des Heiligen ist vorzüglich ausgezeichnet. Er hebt knieend den Blick zum Himmel empor, wo der Heiland mit dem ewigen Vater und einigen Engeln erscheint, und bittet Gott um Barmherzigkeit für seine Mörder. Vorn Saulus mit den Kleidern der Zeugen. (Hievon ist der Carton nicht mehr vorhanden.)

Zweite Reihe.

1. Pauli Bekehrung. Paulus ist vom Pferde zu Boden gestürzt, über ihm die drohende Erscheinung des Heilandes. Nur er erblickt denselben, während seine bewaffneten Begleiter die drohende Gegenwart der Gottheit nur durch ihre Wirkung gewahren. Bewunderungswürdiger Ausdruck der Unruhe und Bestürzung. (Der Carton nicht mehr vorhanden.)

2. Die Bestrafung des Zauberers Elymas. Der Proconsul Sergius auf dem Thron, in der Mitte des Bildes, Lictoren und andre Männer zu seinen Seiten. Vorn, zur Rechten des Beschauers, Paulus, den Arm in ruhiger Würde gegen den Zauberer ausstreckend. Dieser steht auf der linken Seite, indem plötzlich Nacht über ihn einbricht; mit unsicherem Tritte, mit geöffnetem Munde streckt er vor sich fühlend die Arme aus. Das Plötzliche des unheilbringenden Geschickes in dieser Darstellung ist eben so meisterhaft, wie in jener des Ananias ausgedrückt; Bestürzung und Verwunderung unter den Umstehenden. Zürnend wendet sich der Proconsul gegen seine Gelehrten, die befangen hinter dem Zauberer stehen.

3. Paulus und Barnabas in Lystra. Ein festlicher Opferzug (einem antiken Basrelief nachgeahmt), der dem Paulus vor den Stufen eines Tempels dargebracht werden soll.

Auf der einen Seite, vor dem Zuge, ein Lahmer, der seine Krücken von sich geworfen hat und sich dankend zu Paulus wendet. Dieser, auf der andern Seite stehend, zerreisst sein Gewand vor Zorn über den Wahn der Heiden. Ein Jüngling, der die Geberde des Apostels beachtet, sucht den Opferer zu unterbrechen. Bei dem Festpomp der Gesammtdarstellung ist auch hier Ursach und Folge der Begebenheit auf treffliche Weise vereint.

4. Pauli Predigt zu Athen. Paulus steht auf den Stufen eines Gebäudes und spricht zu dem Volke, das ihn im Halbkreise umgiebt. Paulus, beide Arme zum Himmel erhoben, ist eine höchst würdige Gestalt, voll des Charakters überzeugender Beredsamkeit. In den Zuhörern zeigt sich mannigfache Verschiedenheit des Eindruckes. Ueberaus sprechend unterscheiden sich die Parteien der verschiedenen philosophischen Sekten, der Stoiker, Epikuräer u. a. m. Die Sophisten streiten, andre stehen zweifelnd oder in träger Gleichgültigkeit, beobachtend oder im Nachsinnen in sich gekehrt, andre voll Glauben von der Wahrheit ergriffen.

5. Paulus im Gefängnisse zu Philippi beim Erdbeben. Zur Andeutung des letzteren erscheint ein Riese in der Oeffnung der von ihm erschütterten Erde. Hinter dem Gitter des Gefängnisses der Apostel betend, Wächter vor demselben. (Sehr schmale Tapete, der Carton nicht mehr vorhanden).

Diese sämmtlichen Darstellungen sind auf ihren Rändern mit Zierrathen umgeben, welche dem Styl der Verzierungen in den Logen verwandt sind. Die Seitenstreifen sind, im Geschmack der Arabesken, mit anmuthigen Figuren meist mythologischen Inhalts in natürlicher Farbe geschmückt. An den Sockeln, unter den Hauptbildern, sind kleine friesartig componirte Bilder in Bronzefarbe. Die unter den Darstellungen der zweiten Reihe enthalten Scenen der Apostelgeschichte, welche mit den Hauptbildern in Zusammenhang stehen und die weitere Folge und Verbindung der einzelnen Geschichten vorführen. Die Sockelbilder der ersten Reihe stellen Begebenheiten

aus der früheren Geschichte Leo's dar; sie sind durchweg im Style antiker Reliefs behandelt, womit jedoch das bei den wichtigsten Portraitfiguren beibehaltene Costüm der Zeit in guten Einklang gebracht ist. Beide Reihen geben neue Belege von dem durchwaltenden Schönheitssinn und von dem Geschmack des Künstlers, der auch dem minder Bedeutenden das eigenthümliche Gepräge seines Adels zu geben wusste.

§. 78. In denselben Gemächern des Vatikans, wo die eben beschriebenen Tapeten aufbewahrt werden, befindet sich noch eine zweite Folge derselben, deren Erfindung ebenfalls Raphael angehört. Dies sind zwölf an der Zahl, von höheren Dimensionen, und ohne jene verzierenden Beiwerke. Sie stellen Begebenheiten aus dem Leben Christi vor und sind ohne Zweifel erst nach jenen angefertigt, wohin schon die Bezeichnung, die ihnen von den Aufsehern der Sammlung gegeben wird (als Arazzi della scuola nuova, während jene Arazzi della scuola vecchia heissen) zu deuten scheint. Dass unter Raphaels unmittelbarer Leitung die Cartons zu diesen Tapeten angefertigt seien, ist sehr zweifelhaft, indem der grösste Theil derselben eine ungleich minder vollkommene Zeichnung erkennen lässt. Im Gegentheil befinden sich auf einigen offenbare Elemente eines seiner Schule fremden, niederländischen Charakters, welche vermuthen lassen, dass die Cartons, wenigstens zum Theil, erst von niederländischen Künstlern (wie Bernhard van Orley und anderen) ausgeführt worden sind. Was aber das Allgemeine der Erfindung, der Composition, des Styls in diesen Werken anbetrifft, so kündigt sich hier, der Mehrzahl nach, das unverkennbare Eigenthum Raphaels, dieselbe Grazie und anmuthvolle Würde an, die das charakteristische Merkmal seiner Productionen ist.

Zu den schönsten Arbeiten dieser zweiten Folge gehören vornehmlich: — Die Anbetung der Könige, gross, figurenreich; das zahlreiche, prächtige Gefolge der Könige in freudigem Staunen und Anbetung um die Hauptgruppe versammelt. — Die Auferstehung Christi, ähnlich gross und figu-

renreich; der siegreich hervorstrahlende Erlöser als bedeutsamer Mittelpunkt, gewaltiges Leben und Mannichfaltigkeit der Bewegungen unter den Schaaren der Wächter, welche entsetzt entfliehen oder zu Boden stürzen. — Drei schmale Tapeten mit der Darstellung des Kindermordes, jede für sich ein eigenthümlich kunstreiches und selbständiges Bild dieses an den mannichfaltigsten Motiven reichen Gegenstandes, — alle aber höchst anziehend wiederum durch jenen reinen Geist der Schönheit, der auch das Herzzerreissende künstlerisch zu fassen und so die innige Theilnahme des Beschauers zu erwecken wusste, während bei anderer Auffassung das Auge nur durch empörende Scenen zurückgeschreckt wird. (Noch eine vierte grössere Composition des Kindermordes, wo Raphael in den Gestalten der verzweifelt fliehenden Mütter eben denselben hohen Reiz, dieselbe sittliche Zartheit ausgesprochen hat, ist nach einer Zeichnung des Meisters von seinem Schüler Marc-Anton in Kupfer gestochen.)

Nach den, im Auftrage Leo's X. gearbeiteten Tapeten wurden, bei dem grossen Beifall, den diese prächtigen Luxusartikel fanden, für mehrere andre Orte Wiederholungen gefertigt, wie sich noch gegenwärtig an verschiedenen Orten, zu Dresden, Mantua, in England, Frankreich, u. s. w. mehrere Exemplare derselben vorfinden.

§. 79. Endlich erwähne ich noch der Gestalten der 12 Apostel, welche nach Raphaels Entwürfen in einem, nachmals veränderten Zimmer des Vatikans ausgeführt waren (Grau in grau). Vermuthlich waren dies dieselben Compositionen, welche von Marc-Anton in Kupfer gestochen wurden und die man noch gegenwärtig, ebenfalls von Schülern Raphaels, an den Pfeilern der Kirche S. Vincenzo alle tre fontane ausserhalb Rom gemalt sieht. Es sind würdige Gestalten mit schöner Gewandung, doch ohne rechte Grossartigkeit. —

§. 80. Neben diesen bedeutsamen Aufgaben, welche Raphael innerhalb 12 Jahren für den päbstlichen Hof ausführte,

wurde seine Thätigkeit noch auf's Mannigfachste von Privatleuten in Anspruch genommen. Ich nenne unter diesen Arbeiten zunächst zwei Freskogemälde, welche in römischen Kirchen ausgeführt sind. Das eine derselben befindet sich in 1.
der Kirche S. Maria della Pace, über dem Bogen der ersten Seitenkapelle zur Rechten des Einganges, und stellt vier Sibyllen, von grösseren und kleineren Engelgestalten umgeben, vor. Es gehört zu Raphaels allervorzüglichsten Werken. Meisterhaft ist hier der gegebene, scheinbar ungünstige Raum benutzt und ausgefüllt, und durch die Engelgestalten, welche Schrifttafeln halten und dieselben den Sibyllen zum Schreiben oder das Geschriebene zum Lesen bringen, eine geistreiche Mannichfaltigkeit in die streng rhythmische Anordnung des Ganzen gebracht. Eine wundersame Anmuth in den Stellungen und Bewegungen, eine eigenthümliche Harmonie der Formen und des Colorits geht durch das ganze Bild (in dem nur leider hie und da bedeutende Restaurationen nöthig geworden sind). Sehr interessant ist der Vergleich dieses Werkes mit Michelangelo's Sibyllen, der jeden der beiden Meister in seiner eigenthümlichen Trefflichkeit zeigt: während letzterer in seinen Compositionen grossartig, erhaben und tiefsinnig erscheint, so trägt Raphael auch in diesem Gemälde das Gepräge seiner heiteren und offenen Anmuth. In der Ausführung des Gemäldes der Sibyllen stand dem Raphael sein Schüler Timoteo della Vite zur Seite.

Weniger zu Raphaels Gunsten fällt ein solcher Ver- 2.
gleich bei dem zweiten Freskobilde aus, welches er an einem Pfeiler der Kirche S. Agostino zu Rom ausführte. Es stellt den Propheten Jesaias dar, hinter dem zwei Genien eine Inschrifttafel halten. Hier sieht man ein sehr absichtliches Bestreben, der Gewalt des Michelangelo nachzueifern, statt deren aber nur, bei allen Vorzügen der Technik im Einzelnen, ein übertriebenes, affektirtes Wesen zu Tage gekommen ist.

In Bezug auf den Vergleich mit Michelangelo ist hier 3.
noch ein kleines Oelbildchen anzuführen, welches Raphael be-

bereits im Jahre 1510 gemalt hatte: die Vision des Ezechiel, gegenwärtig in der Gall. des Palastes Pitti zu Florenz befindlich. Es stellt den Herrn in einer Glorie hellleuchtender Cherubsköpfe dar, — ruhend auf den mystischen Gestalten des Stiers, Adlers und Löwen, und der Engel anbetend zu deren Seite, — die Arme ausgebreitet und von zwei Genien getragen. In diesem kleinen Bilde ist eine Würde, Majestät und Erhabenheit, und diese wiederum mit einer so unergründlichen Schönheit verschmolzen, der Contrast jener beiden zarten Genien zu der Gestalt des Allmächtigen in so edler Weise gehalten, das Ganze der Composition so klar entwickelt, dass es in der That als eins der vorzüglichsten Meisterwerke des Künstlers genannt werden muss. Michelangelo hatte den Typus des Gott-Vaters in ähnlicher Weise vorgebildet: er stellte ihn, wie im Wehen des Sturmes, — Raphael wie im Glanze der aufstrahlenden Sonne dar. Auch hier sind beide Meister wunderbar gross, beide ähnlich und verschieden und keiner von ihnen der grössere. — Was die Ausführung des Bildes im Palaste Pitti anbetrifft, so entspricht diese vollkommen den ersten Arbeiten Raphaels in Rom und enthält sogar noch gewisse Reminiscenzen an seine frühere Periode. Eine Copie, früher in der Gallerie Orleans befindlich und für das Original gehalten, ist gegenwärtig zu Stratton in England.

1. §. 81. Raphael ist, wie ein jeder Künstler, stets da am Vollendetsten, wo keine fremdartigen Einflüsse störend auf ihn einwirkten, wo er frei und unabhängig dem Drange seines Innern, der Richtung seines Gemüthes gefolgt ist. Sein Element vor Allem war, ich wiederhole es, die Grazie, die Schönheit der äusseren Form, sofern diese der Ausdruck innerer Sittlichkeit ist. Daher gehören, trotz jener grossartigen Aufgaben, womit die Päbste ihn beschäftigten, vornehmlich die Madonnen und heiligen Familien, deren er eine grosse Menge geschaffen, zu denjenigen Werken, welche seine Eigenthümlichkeit in klarster Entfaltung zeigen. Hier konnte jene Grazie sich vollkommen frei und ungehindert aussprechen.

Schon seine Jugendwerke, von denen ich früher gesprochen habe, bewegen sich am Liebsten in Darstellungen dieser Art; und wenn die frühesten Arbeiten ein eigenthümlich träumerisch sinniges Gepräge, die späteren eine heitere freie Auffassung des Lebens zeigen; so halten die hieher gehörigen Werke seiner dritten Periode die glücklichste Mitte zwischen Heiterkeit und Würde, zwischen unschuldigem Spiele und tiefsinniger Erschöpfung des Gegenstandes. Sie bewegen sich in anmuthvollster Freiheit und doch herrscht stets eine Gemessenheit darin, welche das zarteste Gefühl für die Gesetze der Kunst verräth; sie stellen das innigste Verhältniss des menschlichen Lebens, darauf alle Sittlichkeit sich gründet, das Verhältniss der Familie dar, und doch weht ein eigenthümlicher Hauch höherer Heiligung darüber hin: Maria ist nicht nur die liebevolle Mutter, sie erscheint zugleich fast immer in zarter jungfräulicher Schüchternheit und doch als die Gebenedeite, die den Herrn geboren hat; der Christusknabe ist nicht nur ein heiteres unbefangenes Kind, ein ahnungsvoller Ernst drückt sich zugleich in seinen Zügen aus, der seinen künftigen hohen Beruf vordeutet. Die mannigfachen Darstellungen dieses Gegenstandes lassen übrigens, wie sie den verschiedensten Wechsel in der Zahl, in Stellung und Gruppirung der dargestellten Personen enthalten, bald eine mehr naive, bald eine tiefere Auffassung vorherrschen und gewähren so die interessantesten Vergleichungspunkte. Nicht alle jedoch sind von Raphael's eigner Hand durchgeführt; manche sind wohl nur nach seinem Entwurfe und in seinem Atelier gemalt und nur die letzte Vollendung sein Eigenthum; manche auch, die seinen Namen führen, sind nur Werke seiner Schule, die im Geiste des Meisters zu arbeiten strebte.

Unter diesen Werken zeichnen sich vornehmlich diejenigen aus, welche den früheren Jahren von Raphaels Aufenthalt in Rom angehören. Dies sind, wie sich bei seiner strengeren Beschäftigung in dieser Zeit schon an sich voraussetzen lässt, einfache Compositionen von nicht sonderlich bedeutendem Format; in der Ausführung jedoch von unendlicher Liebe

zeugend und mehr oder minder noch einen Nachklang jener früheren Innigkeit aufbewahrend. Namentlich sind hier die folgenden Gemälde anzuführen.

2. Madonna aus dem Hause Aldobrandini (zu Rom), gegenwärtig im Besitz des Lord Garvagh zu London. Maria sitzt auf einer Bank, indem sie sich liebend zu dem kleinen Johannes neigt und mit der linken Hand seinen Rücken umfasst. Johannes reicht freudig nach einer Nelke empor, die ihm das Christkind, auf dem Schoosse der Mutter sitzend, anmuthvoll darbietet. Hinter der Maria der Pfeiler einer Arkade, zu dessen Seiten Aussicht in die Landschaft. Das Ganze bildet eine Gruppe von der höchsten Lieblichkeit und Zartheit. Das Bild ist im Wesentlichen wohl erhalten. — Eine alte Wiederholung desselben beim Hrn. Camuccini zu Rom.

3. Madonna des Herzogs von Alba, im Besitz des Hrn. W. G. Coesvelt zu London. Maria, ganze Figur, in einer heiteren Landschaft sitzend, das Kind auf ihrem Schoosse. Sie hält ein Buch in der Hand, worin sie so eben gelesen hat. Der kleine Johannes kniet vor seinem göttlichen Gespielen und überreicht ihm in kindlicher Anmuth ein Kreuz, welches dieser umfasst, indem er den Ueberbringer mit unaussprechlicher Liebe anblickt. Maria richtet ihre Blicke mit tiefem, ernstem Ausdrucke auf das bedeutungsreiche Spiel der Kinder. Es ist ein Bild von wunderbarer Schönheit, aufs Trefflichste und Zarteste von des Meisters eigner Hand ausgeführt und sehr wohl erhalten.

4. Madonna della sedia, im Palaste Pitti zu Florenz. Rundbild, Maria, seitwärts auf einem niedrigen Sessel sitzend, hält den Knaben auf ihrem Schoosse, der sich in nachlässig kindlicher Lage an sie lehnt. Seitwärts der kleine Johannes, seine Hände zur Anbetung faltend. Maria trägt ein buntgewirktes Tuch um die Schultern und ein ähnliches, nach Art der italienischen Frauen, auf dem Haupte; sie ist ein schönes, blühendes Weib, das in ruhigem Behagen mütterlicher Freude zu dem Bilde hinausblickt; der Knabe, voll und kräftig in sei-

nen Formen, schaut ernst, offen und gross darein. Das Bild ist ausserordentlich warm und schön gemalt.

Madonna della tenda, im Besitz des Königs von 5.
Baiern. Eine Wiederholung des Bildes in der königl. Gal- 6.
lerie zu Turin, ebenfalls für ein Original ausgegeben. Eine der vorigen verwandte Composition, nur ist hier der Knabe in lebhafter Bewegung und in die Höhe blickend dargestellt. Im Hintergrunde ein Vorhang, daher der Titel des italienischen Exemplars.

Maria mit dem Kinde in der Sammlung des Hrn. 7.
Rogers, zu London. (Aus der Gallerie Orleans stammend.) Maria, halbe Figur voll jungfräulichen Adels, hinter einem Gesimse, darauf das Christkind steht, indem es sich lächelnd an sie schmiegt und ihren Hals umfasst. Das Bild ist gegenwärtig ganz verwaschen, in technischer Beziehung wegen der nunmehr hervorgetretenen klaren und etwas röthlichen Untermalung merkwürdig.

Maria mit dem Kinde in der Stafford-Gallerie zu 8.
London. (Aus der Gall. Orleans stammend.) Maria, halbe Figur, hält das Christkind auf ihrem Schoosse hingestreckt und betrachtet es mit mütterlichem Wohlgefallen; das Kind, in reizendster lebendiger Bewegung, wendet sein Köpfchen in die Höhe und blickt sie wie in tiefer Ahnung, doch liebend an.— Mehrere alte Wiederholungen, z. B. in dem Museum von Berlin und dem von Neapel.

Eine Reihe ähnlicher, zum Theil reicherer Darstellungen gehört der späteren Zeit des Meisters an. In ihnen tritt indess mannigfach die Arbeit seiner Schüler hervor, die nach seinen Zeichnungen malten und deren Tafeln im Einzelnen nur von Raphael beendet wurden. Ja, verschiedene der Bilder dieser Art sind vielleicht nur als Bilder seiner Schule zu betrachten, aus der Zeit, da diese noch unter der unmittelbaren Führung des Meisters sich bewegte und seinen Geist in den eignen Werken noch in merkwürdiger Weise wiederzuspiegeln vermochte.

Zu letzteren dürfte das unter dem Namen der Vierge 9.

aux candelabres bekannte Madonnenbild, im Schlosse zu
10. Lucca befindlich, gehören. — Die Madonna dell' impannata, im Palast Pitti zu Florenz, lässt im Wesentlichen auch nur Schülertechnik erkennen. Das Bild scheint aus mehreren Entwürfen des Meisters zusammengesetzt. Sehr schön sind die beiden heiligen Frauen, welche das Kind verehren, dagegen dem kleinen Johannes, der im Vorgrunde sitzend auf dasselbe hinweisst, die leichte Naivetät Raphaels mangelt. Doch ist der Körper des Christkindes weich und zart gemalt. Den Namen führt das Gemälde (welches, beiläufig bemerkt, mehr denn andre heilige Familien Raphaels im Charakter eines Altarbildes componirt ist) von dem im Hintergrunde befindlichen
11. Vorsatzfenster. — Die Madonna del passeggio in der Stafford-Gallerie zu London (früher in der Gallerie Orleans, noch früher in der der Königin Christine von Schweden) scheint von Francesco Penni gemalt. Sie stellt Maria mit dem Kinde, lustwandelnd in einer Landschaft dar, und den kleinen Johannes, welcher im Begriff ist, den Gespielen zu küssen. Die Gruppe der Kinder ist ungemein anmuthig, fast wie aus Raphaels florentinischer Periode, die Gewandung der Maria aber schwer und eher den Arbeiten späterer Künstler zu vergleichen. Mehrere Wiederholungen, u. a. im Museum von Neapel. — Aehnlich auch verhält es sich mit verschiedenen Bildern einer verwandten Darstellung, in welcher die Jungfrau von dem schlafenden oder eben erwachenden Kinde den Schleier aufhebt, womit dasselbe bedeckt war. Die, in denen das Kind schlafend dargestellt ist, führen insgemein den Namen Silen-
12. tium (Silence). Hieher gehört vornehmlich die Vierge au diadème im Museum zu Paris, wo Maria, eine Krone auf dem Haupte tragend, vor dem schlafenden Kinde in knieender Stellung sitzt, der kleine Johannes anbetend zur Seite; sowie ähnliche Compositionen in mehr oder minder freier Nachahmung desselben Gegenstandes. — Erwachend ist das Kind in
13. einem Bilde dargestellt, dessen Original sich zu Loreto be-

§. 81, 13. Das Original des genannten Bildes soll neuerlichst, aus dem Nachlass eines französischen Geistlichen herstammend, in Trier aufgetaucht und nach England verkauft sein.

funden haben soll, bei Gelegenheit der französischen Eroberungen aber verschollen ist. Eine Wiederholung desselben befindet sich u. a. im Museum zu Paris.

Durchweg indess geht durch diese heiligen Familien der späteren Epoche Raphaels, mag der Antheil des Meisters an deren Ausführung grösser oder geringer sein, derselbe Zug einer grossartigen idealen Schönheit, den wir bereits an den übrigen Werken dieser Periode kennen gelernt haben. Hier ist es nicht jene zarte Begeisterung, jene sich hingebende Innigkeit der Jugend, sondern der klare, heitre Genuss des Daseins, durch das Band edelster Sitte gereinigt. Es sind im Allgemeinen nicht verklärte heilige Gestalten, deren Betrachtung uns zur Verehrung hinreisst, aber es sind die liebenswürdigsten Momente menschlichen Zusammenlebens, die Vereinigungspunkte in der Familie, wo das Spiel anmuthiger Kinder den zuschauenden Eltern Freude und Glück bereitet. Die Mehrzahl dieser Bilder besteht aus vier Figuren: Maria mit den beiden Kindern, denen sich entweder Elisabeth oder Joseph zugesellt. Zu den Darstellungen der heil. Familie, in welchen Elisabeth die Freude der Mutter theilt, gehören vornehmlich folgende:

Die unter dem Namen der „Perle“ bekannte heilige Fa- 14.
milie, im Museum zu Madrid, das bedeutendste dieser Bilder, als Composition betrachtet ohne Zweifel die grossartigste von Raphaels heiligen Familien. In trefflichster Harmonie ordnen sich hier die Figuren zu einer schönen und würdigen Gruppe. Das Christkind sitzt auf dem Knie der Maria und berührt mit dem einen Fusse die Wiege, die vor der Gruppe steht; Johannes trägt in seinem Fell Früchte herbei. Philipp IV. von Spanien, der das Bild aus der Gallerie Karl's I. von England hatte erkaufen lassen, soll beim Anblick desselben ausgerufen haben: „Dies ist meine Perle!“ Daher der Name des Bildes. —
Ein kleines Bildchen der heiligen Familie, im Museum von 15.
Paris. Das Christkind, auf der Wiege stehend, liebkost den Johannes. (Die Ausführung dem Giulio Romano beigemessen).

16. — Die sogenannte *Madonna col divino amore*, im Museum von Neapel. Das Christuskind auf dem Schoosse der Maria sitzend, segnet den Johannes, während Elisabeth sein Aermchen unterstützt. Die Ausführung sehr trefflich, obgleich von Einigen ebenfalls dem Giulio Romano beigemessen. —
17. Auch ist hierher, wenn ich nicht sehr irre, die *Madonna della gatta* (mit der Katze) zu rechnen, die sich im Museum von Neapel befindet und nach Raphaels Tode von Giulio Romano ausgeführt wurde. Es ist eine schöne Scene liebenswürdiger Häuslichkeit, trefflichst componirt.

Zu den heiligen Familien, in welchen der heil. Joseph die
18. Gruppe füllt, gehören mehrere Bilder des Museums von Madrid, unter denen vorzüglich die *Vierge au lézard* (Madonna della lucertola, — „mit der Eidechse," weil eine solche auf dem Bilde befindlich ist) rühmlich genannt wird: Antike Architekturtrümmer, auf denen Joseph lehnt; das Christkind zu Johannes gewandt, der ihm einen Pergamentstreifen mit den Worten „Ecce agnus dei" entgegenhält. Die Ausführung
19. ebenfalls dem Giulio zugemessen. (Eine als Copie des Giulio Romano bezeichnete Wiederholung, hart und kalt gemalt, im Palaste Pitti zu Florenz). — Eine von Raphaels Schülern öfters wiederholte Composition, wo beide Kinder mit emporgehobenen Händen einen ähnlichen Pergamentstreifen hal-
20. ten; ein Exemplar zu Stratton, dem Landsitz des S. Th. Ba-
21. ring in England, ein andres bei dem Kunsthändler Neuwenhuys
22. zu London, u. s. w. — Eine heilige Familie in der k. k. Gallerie zu Wien. Maria hält knieend das Kind in den Armen, dem Johannes, ebenfalls knieend, Früchte überbringt; Joseph, der einen Esel am Zaume führt, ist im Begriff, den Johannes emporzuheben. Das Bild ist frei und kühn gemalt; das Christkind vorzüglich schön, ebenso der Kopf des Johannes.

23. Sehr eigenthümlich ist endlich noch das grosse Bild der *heiligen Familie*, welches Raphael im J. 1518 für *Franz* I. von Frankreich malte, im Museum zu Paris. Maria, im Begriff niederzuknieen und das Kind, das freudig aus der Wiege aufgesprungen ist, zu empfangen. Daneben Elisabeth, knieend,

und die Hände des Johannes faltend. Im Hintergrunde Joseph, in stiller Betrachtung. Zur Seite zwei Engel, von denen der eine Blumen über das Christkind streut, der andre die Hände auf der Brust kreuzt. Das Ganze trägt den Ausdruck wunderbarer Heiterkeit und Lust; es herrscht darin ein ungemein leichtes und zartes Spiel der anmuthvollsten Linien, der edelsten Formen, die sich zu einem klaren, vollstimmigen Accorde zusammenfügen. An der Ausführung hat Giulio Romano Theil.

Diesem Cyklus der heiligen Familien ist noch das in 24.
Spanien befindliche Bild der Heimsuchung Mariä (ihrer Begegnung mit Elisabeth) anzureihen. Die Köpfe sind vorzüglich schön, der der Maria voll der holdseligsten Unschuld und Demuth. Die Zeichnung der Figuren hingegen und die Gewandung scheint minder bedeutend. —

Ein ähnlicher Charakter auch geht durch diejenigen grösseren Compositionen aus der in Rede stehenden Periode Raphaels, welche die Madonna als die Königin des Himmels darstellen; doch musste hier natürlich ihrer kirchlichen Bestimmung gemäss, der religiöse Charakter mehr vorherrschen. Es ist zu bemerken, dass Raphael in diesen Compositionen, in denen verschiedene Heilige um die Maria versammelt sind, auf eigenthümliche Weise Zusammenhang zwischen diese, durch äussere Bestimmung vereinigten Personen hervorzubringen und dieselben in gegenseitige Beziehungen zu setzen gewusst hat, während die früheren Meister die Figuren entweder einfach und in gleichmässiger Ruhe nebeneinanderstellten oder ihnen mit gleicher Willkühr, nur des äusseren malerischen Effektes wegen, allerlei verschiedenartige Stellungen gaben. Raphael hat drei grosse Altarblätter der Art gemalt, welche zugleich wiederum interessante Beispiele für seine verschiedenartige Auffassung des Madonnencharakters geben.

Die Madonna von Fuligno (Vierge au donataire), 25.
in der Gallerie des Vatikans zu Rom, ist das frühste unter diesen und etwa um die Zeit der Vollendung der Stanza della segnatura entstanden. Es ward von einem Höf-

linge Julius II, Gismondo Conti, ursprünglich für die Kirche Ara-Cel zu Rom, bestellt und kam von da nach Fuligno, daher die Benennung. Auf dem oberen Theil des Bildes erblickt man Maria mit dem Kinde, auf Wolken thronend, in einer Sonnenglorie, die von Engelknaben umgeben ist. Unten auf der einen Seite der Donator, knieend und die Hände gegen die Jungfrau faltend; hinter ihm, stehend, der heil. Hieronymus, der ihn der Maria empfiehlt. Auf der andern Seite Franciscus, wiederum knieend, das Antlitz emporgewandt und mit der einen Hand aus dem Bilde hinaus auf die Gemeinde deutend, für die er den Schutz der Gnadenmutter erfleht; hinter ihm Johannes der Täufer, der den Beschauer anblickt, indem er zur Maria emporweist, um ihn zur Verehrung der Gebenedeiten aufzufordern. (Die in den beiden letzten Figuren ausgedrückten Wechselbezüge des Bildes zu der gläubigen Gemeinde kehren von dieser Zeit ab in mannigfacher Modification in den Altargemälden der katholischen Kirche wieder). Zwischen beiden Gruppen steht ein Engelknabe, eine Tafel (die zu einer Inschrift bestimmt war) in den Händen haltend. In der Ferne eine Stadt, in welche ein Meteor oder eine Bombe fällt, und drüber ein Regenbogen, ohne Zweifel zur Bezeichnung einer Gefahr und wunderbaren Rettung, deren Gedächtniss das Bild gewidmet wurde. — Im Allgemeinen trägt dies Bild, so schön und würdig die Gesammtanordnung, so trefflich die Ausführung einzelner Partieen ist, doch ein Gepräge, welches einer nur vorübergehenden Entwickelungsstufe des Künstlers anzugehören scheint; es ist etwas von jener ekstatischen Begeisterung darin, die bei andern Künstlern (z. B. dem Coreggio) zu eigenthümlicher Auffassung und Durchbildung der Gegenstände hingeführt hat, mit der schlichten und ruhigen Grazie Raphaels aber nicht in guter Uebereinstimmung steht und im Gegentheil einige wirkliche Missstände hervorgebracht zu haben scheint. Vornehmlich trifft diese Bemerkung die Figuren des Johannes und Franciscus; Johannes blickt in sonderbar phantastischer Bewegung zum Bilde hinaus, die Zeichnung seines Armes hat sogar etwas be-

trächtlich Manierirtes; Franciscus hat den Ausdruck schwärmerischer Verzückung und sein Gesicht ist auffallend schwach in der Malerei (röthliche, gelbliche, grauliche Töne, die schwerlich ganz dem etwanigen Restaurator zugeschrieben werden dürften.) Hieronymus ferner sieht in einer gewissen Verdriesslichkeit empor, in der ich nicht, wie andre gewollt, einen besonderen Ausdruck schmerzlicher Hingebung, vielmehr nur eine bis zum Manierirten übertriebene Augenbildung erkennen konnte, die nicht allzuselten dem Blick raphaelischer Gestalten etwas Scharfes giebt und die noch in einigen seiner Bilder in starkem Maasse wiederkehrt. Maria endlich und das Kind, die sich dem Donator zuwenden, sind in einer, wenn auch anmuthigen, doch für die Majestät der Himmelskönigin vielleicht zu bewegten Stellung gezeichnet; der Ausdruck ihres Gesichtes ist ausserordentlich hold und süss, aber auch mehr im Charakter eines irdischen Weibes als eines verklärten Wesens gehalten. Der Donator dagegen ist äusserst trefflich und in treuherziger Wahrheit dargestellt, der Engelknabe mit der Inschrifttafel wunderlieblich und zart.

Ungleich ruhiger und grossartiger dem Gesammteindrucke 26.
nach, obgleich die Erhabenheit heiliger Wesen auf zarte Weise mit der Abgeschlossenheit menschlicher Zustände verbindend, ist das zweite dieser Bilder, die Madonna del pesce (mit dem Fische), zu Spanien im Eskurial befindlich, ursprünglich für die Kirche S. Domenico in Neapel gemalt. Das Bild stellt Maria mit dem Kinde, auf dem Throne sitzend, dar; auf der einen Seite den heiligen Hieronymus, auf der andern den Schutzengel mit dem jungen Tobias (der einen Fisch trägt). Der Künstler hat das Bild zum Gegenstande einer wundersam idyllischen Handlung gemacht. Hieronymus nemlich, auf der Stufe des Thrones knieend, hat der Mutter und dem Kinde aus einem Buche vorgelesen, bei welcher Beschäftigung sie durch die Eintretenden unterbrochen werden. Sich gegen diese wendend, legt Christus die Hand auf das Buch, gleichsam die Stelle festzuhalten, bei welcher die Unterbrechung eingetreten war. Maria wendet ihr Angesicht zu dem Engel, welcher den

Tobias vorführt, während sich dieser, schüchtern zu dem göttlichen Knaben aufblickend, auf die Kniee niederlässt. Hieronymus blickt über das Buch auf die Ankömmlinge, gleich einem, der bereit ist, nach Ablauf der Störung in seinem Geschäfte fortzufahren. Alle Gestalten dieses Bildes haben das Gepräge der holdesten Würde, der edelsten Anmuth. Die Hoheit und Milde in der Gestalt und in den Zügen der Maria, die liebevolle Zuneigung des Kindes, der nachdenkliche Ernst des Hieronymus, die leichte, vorgeneigte Gestalt des Engels, die unaussprechlich reizende Naivetät des Tobias bilden ein Ganzes von schönster Harmonie, voll der edelsten Nachwirkung auf das Gemüth des Beschauers.

27. Das bedeutendste dieser drei Werke ist die Madonna des heil. Sixtus, in der Gallerie zu Dresden. Hier erscheint Maria als die wirkliche Königin der himmlischen Heerschaaren, im Glanze einer Glorie von unzähligen Engelsköpfen auf Wolken schwebend, den ewigen Sohn in ihren Armen. Zu ihren Seiten knieend der heil. Sixtus und die heil. Barbara, welche beide wieder die Doppelbeziehung des Bildes zu der Gemeinde aussprechen. Ein zurückgeschobener Vorhang schliesst das Bild nach beiden Seiten ab, nach unten eine leichte Brüstung, auf welcher sich zwei liebreizende Engelknaben auflehnen. Maria ist hier eins der wunderbarsten Wesen, welche aus Raphaels Pinsel hervorgegangen sind; sie ist zugleich das hohe göttliche Weib, welches den Erlöser der Welt geboren hat, zugleich die zarte Erdenjungfrau, deren Demuth und Reinheit eines so hohen Preises gewürdiget ward. Es liegt in ihrem Gesichte etwas Unbegreifliches, ich möchte sagen, ein schüchternes Staunen über das Wunder der eignen Erhöhung und doch nicht minder die hohe Freiheit und das Bewusstsein dieses göttlichen Zustandes. Der Knabe, der kindlich, aber nicht kindisch nachlässig, in ihren Armen ruht, blickt ernst hinaus auf die Welt; nie wurde wieder, wie in den Zügen dieses Kindes, die Lieblichkeit der Jugend mit dem Ernst und den tiefsinnigen Gedanken des heiligsten Berufes in gleich ergreifender Weise vermählt. Das Auge des Beschauers kann

sich nur mit Mühe von dem tiefen Eindrucke dieser beiden Gestalten losreissen, um auch die grossartige Würde des heiligen Pabstes, die demüthige Ergebung der Barbara, die freundliche Unschuld der beiden Kinderengel, welche sich der Hauptgruppe in befriedigendster Weise anschliessen, zu betrachten. — Dies Werk ist, ein seltenes Beispiel unter den Arbeiten aus Raphaels späterer Zeit, ganz von seiner eigenen Hand ausgeführt. Kein Entwurf, keine Studie zu demselben (danach sich ein mitarbeitender Schüler hätte richten können), kein nach solchen verfertigter alter Kupferstich ist jemals ans Licht gekommen; im Gegentheil lässt die Technik des Bildes selbst aufs deutlichste erkennen, dass dasselbe vollständig ohne weitere Vorbereitung gemalt ist. Ja es fehlt auch nicht an den Anzeichen auf dem Bilde selbst vorgenommener Aenderungen, wie namentlich die beiden Kinderengel am Fuss desselben deutlich erst als ein späterer Zusatz des Meisters zu erkennen sind. — Nach Vasari's Bericht malte Raphael dies Bild für den Hauptaltar der Mönche des heil. Sixtus zu Piacenza; wenigstens befand es sich daselbst zu seiner Zeit und ging von dort erst im vorigen Jahrhundert nach Dresden. Nach der geistreichen Vermuthung eines neueren Kunstkenners dürfte indess Raphael ursprünglich dasselbe als Processionsbild gefertigt haben *). Wenn diese Vermuthung zur Zeit freilich noch nicht schwarz auf weiss bewiesen ist, so spricht gleichwohl die eigenthümliche Composition, sowie die äussere Beschaffenheit des Gemäldes sehr dafür; und wir können uns in der That keinen erhebenderen Eindruck denken, als diese verklärte Erscheinung, zur Eröffnung einer feierlichen Procession, von den Kerzen, den Weihrauchdüften, den heiligen Gesängen des Ordens begleitet, über den Häuptern des anbetenden Volkes langsam vorüberschweben zu sehen. —

In die Klasse dieser Altarbilder gehört noch das Gemälde der heiligen Cäcilia, welches in den früheren Jahren von 28.

*) Die Gründe für die Annahme, dass das Bild ein Processionsbild gewesen, s. bei v. Rumohr, Italienische Forschungen III. S. 129 ff. — Ders. Drei Reisen nach Italien, S. 74 ff.

Raphaels Aufenthalt zu Rom gefertigt wurde. Es befindet sich in der Pinakothek zu Bologna; früher war es in der dortigen Kirche S. Giovanni a monte, und schmückte den Altar der Bontivoglj, in deren Auftrage es gemalt war. Es stellt die heilige Cäcilia in Mitten von vier Heiligen dar: Johannes und Augustin hinter ihr, Paulus und Magdalena vorn zu den Seiten des Bildes; oben in den Wolken eine Glorie lobsingender Engel; zu den Füssen der Magdalena musikalische Instrumente, zum Theil zerbrochen. Cäcilia richtet den Blick zu den Engeln empor, deren Gesänge sie vernommen; in ihren Händen hält sie umgekehrt eine Handorgel, deren Pfeifen sich zu lösen beginnen (dies, sowie jene andren Instrumente auf das Verhältniss der irdischen Musik zu den Chören der Engel hindeutend). Johannes, ein wunderbar schöner Kopf, betrachtet die Begeisterung der Heiligen mit sehnsuchtsvollem Entzücken, Augustin ruhiger; Paulus, eine kräftige Gestalt in grossartiger Gewandung, blickt sinnend auf die Instrumente, deren Klang verschollen ist, nieder; Magdalena, deren milder Ausdruck noch an Raphaels Jugendbilder erinnert, wendet sich wiederum zum Beschauer, indem sie ihn auf den heiligen Vorgang aufmerksam macht. So zieht sich durch diese einfach zusammengesetzte Gruppe eine fortschreitende Theilnahme hin, die in der freien Offenbarung, welche der Cäcilia zu Theil wird, einen bedeutsamen Mittelpunkt findet; doch konnte ich in deren, wenngleich schönem und edlem Gesicht nicht jenen Ausdruck höherer Heiligung finden, den der Moment wünschen lässt, und schwerlich dürfte die, zwar stark getadelte Restauration des Bildes sich soweit erstreckt haben, dass ihr dieser Mangel zur Last fallen sollte. —

Ich schliesse hier die Betrachtung von ein Paar Altarbildern an, welche die Gestalten einzelner Heiligen darstellen. Zunächst zwei Bilder mit der heil. Margaretha als Besie-
29. gerin des Drachens. Das eine derselben befindet sich in der k. k. Gallerie zu Wien. Es stellt die Heilige dar, wie das furchtbare Ungethüm sich um sie her windet und sie das Cru-

cifix gegen dasselbe erhebt. Es dürfte in die mittlere Zeit von Raphaels Aufenthalt zu Rom gehören und hat in Stellung und Geberde etwas, was nicht undeutlich den Einfluss der Darstellungsweise Michelangelo's erkennen lässt. — Das andre be- 30.
findet sich zu Paris, und soll bereits ursprünglich für König Franz I. gearbeitet sein; es gehört in Raphaels spätere Jahre und wurde zum grössten Theil von Giulio Romano ausgeführt. Hier tritt Margaretha auf den Flügel des Drachens und hält die Siegespalme in der Rechten; sie trägt das Gepräge zarter jungfräulicher Unschuld und Anmuth. Leider wurde dies Bild bei dem Uebertragen von dem Holz auf Leinwand fast gänzlich verdorben.

Sehr bedeutend ist das Gemälde mit dem heil. Erzen- 31.
gel Michael im Museum von Paris, welches Raphael im J. 1517 ebenfalls für Franz I. gearbeitet hat. Wie ein Wetterstrahl des Himmels schwingt sich der himmlische Kämpfer auf Satan nieder, der sich verzweiflungsvoll zn seinen Füssen windet. Er ist mit einem Schuppenharnisch angethan und trägt eine Lanze in den Händen, indem er mit dieser zum tödtlichen Stosse auf den Widersacher ausholt. Die grossartige Schönheit und ruhige Majestät des geflügelten Jünglinges, das Momentane des Augenblickes, der in kühner Verkürzung auf die Felsschlacken niedergestürzte Satan geben ein Bild von der imposantesten Wirkung.

An verschiedenen Orten befindet sich eine Darstellung des Täufers Johannes in der Wüste, jugendlich, dem Beschauer gegenüber sitzend und begeistert auf ein Kreuz hinweisend, das ihm zur Seite befestigt ist. Die Mehrzahl, wenn nicht alle dieser Bilder, dürfte von den Händen verschiedener Schüler, mit Benutzung von Modellzeichnungen des Meisters (wie sich z. B. eine solche von ausgezeichneter Schönheit in 32.
der florentinischen Gallerie der Uffizien befindet), ausgeführt sein. Ein vorzügliches Gemälde dieser Art in der Gallerie von Darmstadt; andre zu Florenz, Bologna, Paris, in England 33.

---

§. 81, 32. 33. Vergl. von Rumohr, Ital. Forschungen, III, S. 135.

u. s. w. Eine gute, etwas spätere Wiederholung, dem Francesco Salviati zugeschrieben, im Museum von Berlin. —

Den Beschluss dieser Uebersicht machen wir mit zwei grossen Altarblättern von historischer Composition, ebenfalls aus
34. der späteren Zeit Raphaels. Das frühere von diesen ist die im Museum von Madrid befindliche Kreuztragung Christi, lo Spasimo di Sicilia genannt von dem Kloster S. Maria dello Spasmo zu Palermo, für welches das Bild gearbeitet worden war. Auch hier tritt uns, wie bei den Tapeten, zunächst wieder die geistreiche Entwickelung der Begebenheit und die treffliche Anordnung der Composition entgegen. Der Zug, der den Heiland zur Schädelstätte führt, ist so eben an einer Biegung des Weges angekommen. Hier stürzt der Heiland unter der Last des Kreuzes nieder; ein Scherge, der auf der einen Seite des Bildes in prahlerischer Entfaltung kräftiger Körperformen steht, reisst ihn an dem Stricke empor, den er ihm um den Leib geschlungen. Simon von Cyrene, der dem Zuge entgegenkam, wendet sich, ein kräftiger Mann, zürnend gegen den Schergen und ist im Begriff, Christo die Last zu entheben, während ein andrer, hinter ihm stehend, sie wieder auf den Gemarterten niederdrückt. Dieser wendet, ohne auf den eigenen Schmerz zu achten, sein Antlitz tröstend zu der Gruppe der Weiber, die auf der andern Seite des Bildes neben ihm herschritt. Maria, die Hände verzweiflungsvoll gegen den Sohn ausgestreckt, sinkt nieder ins Knie, von Johannes und Magdalena gehalten. Hinter ihnen folgt der Zug der Krieger aus dem Thore der Stadt, während ein Fahnenträger, der vor den Schergen herritt, sich bereits nach dem im Hintergrunde befindlichen Berge umwendet. — Mit grosser Kunst ist in dieser figurenreichen Zusammenstellung die Gestalt Christi freigehalten, so dass sie, obgleich in ungünstiger Stellung, doch wiederum einen eigenthümlichen Adel entwickelt; der Kopf, ein Bild der heiligsten Duldung und des göttlichsten Schmerzes macht den Mittelpunkt des Gemäldes aus, während sich die Köpfe der Schergen, des Simon und der Frauen wie im Halbkreise umherordnen. Die mannigfachen

Stufen des Mitgefühls sind unter den Freunden des Erlösers vortrefflich ausgedrückt, doch dürfte (wenn es erlaubt ist, nach den Kupferstichen zu urtheilen) in einzelnen Köpfen, namentlich dem der Magdalena, wiederum jene übertrieben scharfe Formenbezeichnung hervortreten, deren bereits bei der Madonna von Fuligno gedacht wurde.

Das spätere dieser beiden Bilder ist die Verklärung 35.
Christi auf dem Berge Tabor, in der Gallerie des Vatikans zu Rom, früher in der Kirche S. Pietro in Montorio daselbst befindlich. Es ist das letzte Werk des Meisters und erst nach seinem Tode gänzlich vollendet, dasjenige, welches über der Leiche des Hingeschiedenen als die Trophäe seines Ruhmes der öffentlichen Verehrung ausgestellt ward. Zeichnete sich das vorige Bild, gleich den Compositionen der Tapeten, wesentlich in der dramatischen Entwickelung einer historischen Begebenheit, in dem bedeutsamen Hervorheben des Hauptmomentes, in der Grossheit des Styles aus, so verbindet sich hier mit diesen Vorzügen noch eine tiefere symbolische Auffassung, welche in der Darstellung einer besonderen Begebenheit zugleich eine allgemeine Idee, eine Weltansicht ausspricht. Hier vornehmlich ist es die Tiefe und die Kraft des Gedankens, wovon der Beschauer bewegt wird und welche unmittelbar, ohne dass er eines Schlüssels zur Auflösung des Inhaltes bedürfte, aus dem Bilde zu ihm spricht. — Das Bild zerfällt in zwei Theile, von denen der untere der Masse nach als der bedeutendere und vorherrschende erscheint. Hier sieht man auf der einen Seite des Bildes neun von den Jüngern des Herrn versammelt; zu ihnen drängt von der andern Seite eine Schaar Volkes herein, welches einen besessenen Knaben mit sich führt. Der Knabe, dessen Glieder von dämonischer Gewalt krampfhaft verzerrt sind, wird von den Armen des Vaters gehalten, der mit Wort und Blick gewaltsam Hülfe zu fordern scheint; zwei Weiber zu seinen Seiten, von denen die hintere mit rührender Bitte, die andre, im nächsten Vorgrunde auf die Kniee niedergeworfen, mit leidenschaftlichem Ungestüm auf das Leiden aufmerksam macht. Alle rufend,

bittend, flehend, die Arme nach Hülfe ausstreckend. Bei den Jüngern, die in verschiedenen Gruppen zusammengeordnet sind, wechselt Staunen, Entsetzen und Mitgefühl in den mannigfachsten Graden. Einer, dessen zartes, jugendliches Antlitz die innigste Theilnahme ausdrückt, wendet sich zu dem unglücklichen Vater, das eigne Unvermögen zur Hülfe deutlich bezeichnend; ein andrer neben ihm, weist nach oben empor, noch ein andrer wiederholt diese Geberde. Der obere Theil des Bildes wird durch eine Anhöhe (zur Bezeichnung des Berges Tabor) gebildet; dort liegen die drei Jünger, die Christus mit hinaufnahm, von dem göttlichen Lichte geblendet; und über ihnen, von wunderbarer Glorie umflossen, schwebt der Heiland in ruhiger Seeligkeit, Moses und Elias zu seinen Seiten. — Die Doppelhandlung des Bildes, an welcher nüchterne Kritiker Anstoss genommen, erklärt sich historisch zur Genüge, sofern eben jene Begebenheit mit dem besessenen Knaben in der Abwesenheit Christi vorging; aber sie erklärt sich noch ungleich bedeutender, wenn wir den tieferen, allgemeingültigen Inhalt des Bildes berücksichtigen. Dann haben wir nicht erst nöthig, die Bücher des neuen Testamentes zur Entwickelung der Thatsachen nachzuschlagen; dann stellt uns der untere Theil die Noth und den Jammer des irdischen Lebens, das Walten dämonischer Mächte, die eigne Unmächtigkeit auch der Gläubigen und die Weisung nach oben dar; dann erblicken wir oben, im Glanze göttlicher Wonnen und unberührt von dem Leiden der Tiefe, den Quell des Trostes und der Erlösung vom Uebel. Dann werden auch jene künstlerischen Freiheiten, an denen ebenfalls schon manch ein kümmerlich befangenes Auge Anstoss nahm, — die niedrige Erderhöhung statt eines Berges, der veränderte Augenpunkt für die oberen Gruppen (so dass diese nicht in der Verkürzung von unten, sondern in vollkommener Entwickelung der Formen, wie eine Vision, gesehen werden) — die Motive neuer und eigenthümlicher Schönheiten. — Eins jedoch scheint diesem Werke zu mangeln; es ist (wenn ich anders mein Gefühl vor dem Bilde in deutliche Worte zu übersetzen vermag) jene mehr unbefangene, reinere Schönheit,

jene künstlerische Gemessenheit und Einfalt in der Führung der Linien (vornehmlich bei der Gewandung); welche unmittelbar auf das Gemüth des Beschauers wirken. Die Wirkung des Bildes geht einerseits mehr auf den äusseren Sinn, andrerseits mehr auf den Geist des Beschauers, während der Theil unsers Ich, den wir Seele nennen, nicht seine volle Befriedigung findet. In diesem Betracht leitet das Bild bereits zu den späteren Perioden der Kunst hinüber. Doch soll diese Bemerkung eben nur angedeutet sein. Wo trotzdem so Grossartiges, Tiefsinniges, Beispielloses geleistet wurde, — ich habe nur die allgemeinsten Umrisse geben können, — da ziemt sich's, in Demuth das Haupt zu beugen.

Nur um es nicht zu übergehen, möge hier noch ein Bild 36.
genannt werden, dessen Ausführung Raphael bereits in seiner Jugend (1505) übernommen hatte, welcher Verpflichtung aber erst seine Erben, Giulio Romano und Francesco Penni, nachkamen. Es ist die Krönung Mariä, die für das Kloster S. Maria di Monte Luce in Perugia gemalt wurde, gegenwärtig in der Gallerie des Vatikans. Höchstens nur zu dem oberen Theil des Bildes, welcher Christus und Maria, auf Wolken thronend, darstellt, kann eine Zeichnung Raphaels benutzt sein; man schreibt diese Hälfte des Bildes, die kräftig gemalt ist und wenigstens in der Gestalt der Maria ein schönes Weib darstellt, dem Giulio Romano zu. Die untere von Fr. Penni ausgeführte Hälfte, wo die Apostel um das offene Grab der Jungfrau versammelt sind, ist unsäglich schwach und fade, in der Composition, wie in der Ausführung.

§. 82. Wir gehen nunmehr zu den Bildnissen über, deren Raphael in der Periode seiner Meisterschaft ebenfalls eine grosse Menge ausgeführt hat, und deren Hauptvorzug, ähnlich wie bereits in den Portraits seiner früheren Periode, in der Naivetät der Auffassung und in charaktervoller Darstellung beruht, womit sich aber hier (und um so mehr, als in den wesentlichen Theilen des Portraits keine Schülerhülfe angewandt werden konnte) die gediegenste und würdigste Ausführung vereinigt. Die interessantesten Portraits sind folgende:

1. Raphaels eignes Bildniss, in der Gallerie zu München befindlich (früher im Hause Altoviti zu Rom). Der Künstler (dem Anscheine nach gegen 30 Jahre alt), der ein schwarzes Barett und langes blondes Haar trägt, blickt über die Schulter zum Beschauer hinaus und legt die Hand auf die Brust. Es ist ein italienisch glühendes Gesicht, voll schöner Sinnlichkeit, in die aber zugleich ein leiser melancholischer Zug und eine gewisse Schärfe des Ausdruckes hineinspielt. Die Malerei des Bildes ist weich und mit dunklen Schatten.

2. La Fornarina (d. h. die Bäckerin), Raphaels Geliebte. Wie die Geschichte dieses Weibes, dem Raphael bis an seinen Tod zugethan war, dunkel ist, so ist man auch über ihre Bildnisse nicht ganz im Klaren. In der Tribune der Uffizien zu Florenz wird das (mit dem Datum 1512 bezeichnete) Brustbild eines mächtig schönen Weibes, welches mit der rechten Hand den Pelzbesatz ihres Mantels fasst, für das ihrige ausgegeben. Die Formen sind sehr edel und rein, die Malerei äusserst zart, der venetianischen Technik verwandt; Hand und Arm reizend. Eigenthümlich sind die mit Gold aufgesetzten Verzierungen und die Goldlichter im Haar. Doch ist vermuthet worden, dass dies Gemälde nicht von Raphael herrühren und auch nicht die Fornarina darstellen möge. Wenigstens hat es nicht sonderliche Aehnlichkeit mit dem zwei-
3. ten Bilde der Fornarina, welches im Palaste Barberini zu Rom befindlich ist, auf dem Armbande den Namen Raphaels trägt und dessen Aechtheit (namentlich in Bezug auf den Gegenstand) nicht zu bezweifeln sein dürfte. Hier sitzt das Weib bis auf den Gürtel nackt, mit den Händen das leichte Gewand an sich drückend, einen Shawl um die Haare ge-

---

§. 82, 1. Gegen die Annahme, dass das Bild Raphaels Freund, den Bindo Altoviti, vorstelle, s. v. Rumohr, Ital. Forsch. III, S. 109 ff. (Ebendas. S. VIII. f.)

§. 82, 2. Nach Missirini's Hypothese (bei Longhena p. 390) ist das Bild nach Michelangelo von Sebastian del Piombo gemalt und stellt die Vittoria Colonna, Marchesana von Pescara, Michelangelo's Freundin, dar.

schlungen. Die Malerei dieses Bildes ist schön, weich und, bei strengen Linien, zart; die Formen fein und nicht ohne Reiz, aber zugleich auch nicht ohne das Gepräge sinnlicher Gemeinheit und Bedürftigkeit. Die Augen sind gross, voll dunklen, lodernden Feuers; sie gemahnen den Beschauer wie ein Zeugniss schönerer Tage. Von diesem Bilde sind einige Wiederholungen aus der Schule Raphaels in römischen Gallerien vorhanden. — Andre weibliche Portraits, welche den Namen der Fornarina führen, übergehe ich.

Pabst Julius II., in der Tribune der Uffizien zu Flo- 4.
renz. Der hohe Greis ist hier nachsinnend, im Lehnstuhl sitzend, dargestellt. Tief unter der offen vortretenden Stirn liegen die kleinen scharfblickenden Augen, ruhig, aber voll unerloschener Kraft. Die Nase ist stolz römisch, der Mund scharf zusammengekniffen, alle Züge noch in lebendiger elastischer Spannung; das Ganze höchst meisterlich ausgeführt. —
Mehrere Wiederholungen, zwei in der Gallerie Pitti, eine sehr 5.
treffliche im Museum von Berlin. 6.

Pabst Leo X., mit den Kardinälen Medici und de' 7.
Rossi, in der Gallerie Pitti zu Florenz. Der Pabst sitzt gemächlich am Tische, das aufgeschlagene Brevier vor ihm; die Kardinäle hinterwärts zu beiden Seiten. Ausserordentliche Charakteristik der drei verschiedenen Köpfe, täuschende Naturwahrheit in den Nebendingen und meisterliche Sicherheit in Beherrschung des allgemeinen Tones sind die wesentlichen
Vorzüge dieses Bildes. — Eine ausgezeichnete Kopie von 8.
Andrea del Sarto im Museum zu Neapel.

Der Violinspieler, in der Gallerie Sciarra zu Rom. 9.
Ein Jüngling, der einen Violinbogen und einen Lorbeerzweig in der Hand hält, und über die Schulter den Beschauer anblickt. Das Gesicht von geistreich decidirtem Ausdrucke, kräftig und sinnlich streng. Die Malerei vortrefflich. Mit dem Datum 1518 bezeichnet.

Johanna von Arragonien. Dies Bildniss ist in ei- 10.
ner namhaften Anzahl von Exemplaren vorhanden, als deren vorzüglichstes das in der Sammlung des Baron Speck von

Sternburg zu Leipzig (früher in der gräfl. Fries'schen Galle-
rie zu Wien) gepriesen wird; ein andres in der Gallerie von
11. Warwick-Castle in England, ein drittes im Pariser Museum.
12. Letzteres wird, mit Ausnahme des Kopfes, dem Giulio Romano
13. beigelegt. Eine Kopie von einem Schüler des Leonardo da
Vinci (fälschlich diesem Meister beigemessen) in der Gallerie
Doria zu Rom. Andre Wiederholungen an andren Orten. —
Es ist eine Dame in der Blüthe ihrer Schönheit, die in rei-
chem, prächtig rothem Kostüme dem Beschauer gegenübersitzt;
die Umrisse und Züge des Gesichtes sind von unendlicher
Reinheit und Zartheit, die Haare blond und reich auf die
Schultern fallend, die grossen, sammet-dunklen Augen auf
den Beschauer gerichtet. Johanna war die Tochter Ferdinands
von Arragonien, Herzogs von Montalto, und Gemahlin des
Ascanio Colonna, Fürsten von Tagliacozzo. Ihre Schönheit
erwarb ihr den Beinamen der „göttlichen". Dreihundert Poe-
ten haben sich bemüht, ihren Ruhm auf die Nachwelt zu
bringen.

Zu Raphaels geistreichsten Portraits gehören ferner noch:
14. Kardinal Giulio de' Medici, derselbe Kopf und in der-
selben Wendung, wie in dem obengenannten Portrait Leo's
15. X., ohne Zweifel die Studie zu jenem; — Graf Castiglione;
edel, ritterlich, würdig, voll Feuer und lebendigen Ausdruckes;
16. — ein Jüngling der das Haupt in liebenswürdigster Nachläs-
sigkeit auf die Hand stützt; alle drei im Pariser Museum be-
17. findlich. — Ferner: Kardinal Bibiena, auf dem Tische
vor sich schreibend, ernst und nachdenklich in die Höhe
18. blickend; — Fedra Inghirami, Sekretair des Conclave's
der Kardinäle, beide in der Gallerie Pitti zu Florenz. — Fran-
19. cesco Penni, Raphaels Schüler, in der Gemäldesammlung
des Prinzen von Oranien zu Brüssel. — Doch dürften ver-
schiedene von den Portraits, die Raphaels Namen führen, nur
in untergeordnetem Grade zu dieser Benennung berechtigt

---

§. 82, 10-13. S. den Aufsatz von W. Gerhard im Tüb. Kunst-
blatt: „Johanna von Arragonien". 1833. No. 15, 16.

sein, manche auch wohl einer wesentlich verschiedenen Richtung angehören. Dahin sind zu rechnen: das Bildniss des Dichters Tibaldeo, im Besitz des Prof. Scarpa zu Pavia; — F. 20.
Carondelet, Archidiakonus von Bitunto, im Besitz des Her- 21.
zoges von Grafton zu London; — das unter dem falschen 22.
Namen „Raphael und sein Fechtmeister" bekannte Bild, im Museum von Paris, welches von einigen dem Pontormo zugeschrieben wird; — die beiden Rechtsgelehrten Bartolo 23.
und Baldo, in der Gallerie Doria zu Rom, treffliche Köpfe, aber mehr in venetianischer Art gemalt. U. s. w. — In der Gallerie Borghese zu Rom wird dem Raphael ein sehr inter- 24.
essantes Bildniss des Cesare Borgia zugeschrieben; sollte letztere Benennung richtig sein, so muss es (wie auch aus dem Bilde selbst wahrscheinlich wird), von andrer Hand herrühren, da dieser Usurpator bereits 1507 gestorben war und die letzten Jahre seines Lebens in Spanien zugebracht hatte; vor seiner florentinischen Periode wäre aber Raphael schwerlich im Stande gewesen, ein so geistreich bewegtes Portrait anzufertigen.

§. 83. Wenn die bisher betrachteten Werke Raphaels, mit 1.
Ausnahme der ebenangeführten Portraits, grösstentheils nur Darstellungen aus der heiligen Geschichte enthielten, so sind endlich noch einige hinzuzufügen, in welchen die Mythengeschichte des classischen Alterthums behandelt ist. Raphael erfasste diese Stoffe nicht, wie es wohl heutiges Tages geschieht, in unerspriesslicher gelehrter Weise; er bestrebte sich nicht, die dem Alterthum eigenthümliche Denk- und Gefühlsweise, die unsrer modernen Anschauung doch fremd bleibt, in Darstellungen der Art zu reproduciren; er betrachtete dieselben vornehmlich nur als heitere Spiele der Phantasie, welche zu freien und anmuthigen Gestaltungen und zur gefälligen Ausschmückung festlicher Räume Anlass gaben. So zeigt sich denn vornehmlich wiederum in diesen Darstellungen das eigenthümliche Schönheitsgefühl des Künstlers, welches hier in vollkommenster Freiheit walten konnte.

Schon in den kleineren, mehr untergeordneten Darstel-

lungen, welche unter den Dekorationen der vatikanischen Logen vorkommen, zeigt sich diese Richtung. Ungleich bedeutender tritt dieselbe in einigen grösseren Werken auf, vor-
2. nehmlich in den Freskomalereien, womit er die römische Villa des Agostino Chigi (eines reichen Kunstfreundes jener Zeit, in dessen Auftrag Raphael auch die Sibyllen in der Kirche della pace gemalt hatte) ausschmückte. Diese Villa ist in Trastevere gelegen und führt gegenwärtig, nach den späteren Besitzern aus dem Hause Farnese, den Namen der Farnesina. Am Gewölbe einer grossen, gegen den Garten gerichteten Halle stellte R. hier Scenen in Bezug auf die Geschichte der Psyche dar. Zwei grosse figurenreiche Darstellungen an dem mittleren flachen Theile der Decke: das Gericht der Götter, welches den Streit zwischen Venus und Amor über die Psyche entscheidet, und die Vermählung des Amor mit der Psyche in festlicher Götterversammlung. In den Stichkappen des Gewölbes Amorinen mit den Attributen der Götter, welche der Macht der Liebe gehuldigt haben. An den Dreieckfeldern, zwischen diesen Stichkappen, verschiedene Gruppen in Bezug auf die einzelnen Momente der Fabel. Letztere vornehmlich sind von ausgezeichneter Schönheit und geben Beispiele der geschmackvollsten Raumausfüllung. Das Bild der drei Grazien, jenes wo Amor bittend vor Jupiter steht, ein drittes wo Psyche von Amorinen emporgetragen wird, u. a. m. sind überaus reizvoll und anmuthig. — Grämliche Kritiker haben diese Darstellungen wohl als gemein sinnlich gescholten; es herrscht in ihnen aber durchaus derselbe Adel, der überall in Raphaels Werken ersichtlich ist; christlich religiöse Gefühle konnten natürlich nicht darin angebracht werden, wohl aber sind sie mit der reinsten Naivetät aufgefasst, welche stets das Zeugniss wahrer Sittlichkeit ist und daran nur ein befangener Sinn Anstoss nehmen kann. In der Ausführung erkennt man freilich weniger Raphaels feineres Gefühl; der grösste Theil dieser Darstellungen wurde nach seinen Cartons von seinen Schülern (vornehmlich Giulio Romano) gemalt. Die

vordere der drei Grazien in der ebengenannten Gruppe scheint von Raphaels eigner Hand.

In derselben Villa, in einem an jene Halle anstossenden Saale, befindet sich noch ein Freskogemälde, welches zum 3. grössten Theil von Raphaels eigner Hand herrührt und somit in der Ausführung ungleich höher steht, als die eben genannten Malereien. Das Bild ist unter dem Namen der Galathea bekannt. Es stellt die Göttin des Meeres dar, wie sie in ihrem Muschelwagen über die Fluten fährt; Tritonen und Nymphen, die sich in leidenschaftlicher Lust umschlingen, um sie her; Pfeil-schiessende Amorinen, wie eine Engelglorie, in der Luft. Dies Bild athmet die höchste Süssigkeit, die glühendste Innigkeit des Verlangens, Alles lebt, fühlt, vibrirt, dem Genusse hingegeben. Und wiederum tritt auch hier dem Beschauer die hohe Reinheit, welche das Eigenthum der wahren Schönheit ist, entgegen, und um so mehr, als überall (mit Ausnahme der Gruppe zur Rechten der Göttin) die eigne lautere Hand des Meisters den Pinsel geführt hat.

Noch ist eine bedeutende Reihe älterer Kupferstiche (von 4. Schülern des Marc-Anton) bekannt, welche die Geschichte der Psyche, abweichend von jenen Fresken, darstellen und ebenfalls dem Raphael zugeschrieben werden. Vasari nennt jedoch als deren Verfertiger den Niederländer Michael Coxcie, der eine Zeitlang in Raphaels Schule arbeitete. Wenn diese Blätter im Allgemeinen freilich nicht Raphaels Kunstverdiensten entsprechen, so sind doch einzelne und sogar die Mehrzahl der darin vorkommenden Gruppen von solcher Schönheit, dass man gleichwohl vermuthen darf, dass der Schüler hie und da Zeichnungen des Meisters zu seiner Arbeit benutzt habe.

Andere höchst reizvolle Darstellungen mythischer Gegen- 5. stände finden sich in einer, in den Ruinen der ehemaligen Kaiserpaläste gelegenen Villa, welche unter dem Namen der Villa Spada bekannt ist. (Nach ihren früheren Besitzern auch Villa Santini, Magnani u. s. w. genannt, gegenwärtig im Besitz des Mr. Milis). Noch andre in Raphaels eigner 6.

Villa (auch Villa Olgiati oder Nelli). Unter den hier dargestellten Gegenständen ist besonders die Hochzeit der Roxane ausgezeichnet; auch sind hier die anmuthigsten Arabesken-Compositionen vorhanden.

§. 84. Ueberblicken wir noch einmal diese Fülle der Werke der Malerei, welche Raphael geschaffen, lassen wir dabei nicht ausser Acht, dass er seit der Mitte des J. 1514 den Bau der Peterskirche nach eigenthümlichem Plane leitete und auch verschiedene andre Bauwerke auszuführen hatte; dass er in den letzten Jahren mit Aufgrabung der altrömischen Monumente und mit dem Entwurf einer Restauration des alten Roms eifrigst beschäftigt war, dass er selbst nicht unterliess, Versuche in der Bildhauerkunst zu machen, und dass er endlich bereits in seinem 37sten Jahre gestorben ist, so werden wir mit höchster Bewunderung über die unversiegliche Schöpfungskraft dieses Meisters erfüllt, welche sich bei keinem andern in gleicher Höhe der Vollkommenheit zu erhalten vermochte; stehen ihm andre Meister in einzelnen, vielleicht einem grossen Theil ihrer Werke würdig zur Seite, so hatten sie doch gemeinhin nicht die Kraft, fortwährend in gleicher Vortrefflichkeit fortzuarbeiten. In dieser Beziehung ist Raphael unbedingt als der ausgezeichnetste der neueren Künstler zu bezeichnen. Und wenn auch bei ihm einzelne minder vollkommene Werke, einzelne Hinneigungen zu einer flacheren Manier gefunden werden, so zeigt dies eben nur, dass er trotz seiner Grösse das Loos aller Menschen getheilt hat.

Raphael starb nach einem kurzen und heftigen Fieberanfalle; seine zarte Constitution, welche durch die unaufhörliche geistige und körperliche Thätigkeit zur höchsten Reizbarkeit gestimmt sein musste, vermochte der Wuth der Krankheit keinen Widerstand zu leisten. Unnennbar war der Schmerz, welcher ganz Rom, Hohe und Niedere, den Pabst und seinen Hof, die Freunde und Schüler des Künstlers erfüllte. „Ich kann es mir nicht denken, dass ich in Rom bin“, schrieb Graf Castiglione, „da mein armer Raphael nicht mehr da ist“. Man bewunderte seine Werke mit religiöser Ehrfurcht, als wenn

sich Gott, sowie ehemals durch die Propheten, jetzt durch Raphael habe offenbaren wollen. Die entseelten Ueberreste wurden auf einem prächtigen Katafalk, sein letztes Werk, die Transfiguration über seinem Haupte, öffentlich ausgestellt und sodann im Pantheon beigesetzt. Sie ruhen unter dem Altar, welchen eine Statue der heil. Jungfrau, ein Weihgeschenk Raphaels, schmückt. Da sich neuerdings Zweifel über die Stelle erhoben hatten, so wurden im J. 1833 Nachgrabungen im Pantheon angestellt und Raphaels Gebeine, in deutlichster Uebereinstimmung mit Vasari's Beschreibung der Beisetzung, aufgefunden; am 18. Octbr. d. J. wurden sie abermals unter grosser Feierlichkeit an derselben Stelle bestattet.

Fünfter Abschnitt.

Schüler und Nachfolger Raphaels.

§. 85. Raphael beschäftigte, wie ich bereits bemerkt habe, bei seinen Arbeiten eine grosse Menge von Schülern und Gesellen, die sich den Styl des Meisters anzueignen strebten und denselben, wie sie fast aus ganz Italien zusammengeströmt waren, nach dem Tode des Meisters weit umher verbreiteten. (Besondere Veranlassung hiezu gab die Eroberung und Plünderung Roms im J. 1527 durch die Franzosen). Doch war es mit dieser Aneignung von Raphaels Styl eine bedenkliche Sache; denn da derselbe vornehmlich in dem eigenthümlichen Schönheitsgefühle, in der eigenthümlichen Grazie des Meisters begründet war, so verleitete dies, zunächst nur die schönen äusseren Formen in den Werken des Meisters aufzufassen und nachzuahmen, als ob mit denselben zugleich auch der edle Geist und das reine Gefühl, davon jene Formen der Ausdruck sind, auf die Nachahmung übergehen müsse. Die Werke von Raphaels Schülern haben somit der Mehrzahl nach

etwas kalt Abgemessenes und Nüchternes; nur in einzelnen Ausnahmen zeigt sich ein lebendiger selbstschöpferischer Geist. Sie gewähren im Ganzen nicht den erfreulichen Anblick, wie etwa die Schule des Leonardo oder wie die der Venetianer, von denen ich bald sprechen werde.

§. 86. Der berühmteste unter Raphaels Schülern ist
1. Giulio Pippi, genannt: Giulio Romano (geb. etwa **1492**, gest. **1546**). Giulio war ein Künstler von rüstigem, lebendig bewegtem, keckem Geiste, begabt mit einer Leichtigkeit der Hand, welche den kühnen und rastlosen Bildern seiner Phantasie überall Leben und Dasein zu geben wusste. Unter den durch Raphael eröffneten Bahnen war es besonders das Gebiet der Antike, dem er sich nicht nur in der Wahl seiner Gegenstände am Liebsten zuwandte, sondern dessen Formen und Darstellungsweise er sich auch vorzugsweise zu eigen machte. Aber ihm fehlte die Grazie und die Keuschheit seines Meisters; als des letzteren Tod den Zügel von ihm genommen hatte, begann nach und nach der eigne ungestüme Drang zu erwachen; und nachdem er sich später aus dem schützenden Bereiche Roms, wo der classische Genius ihm mahnend gegenüberstand, befreit hatte, zeigte er sich bald in einer Wildheit, selbst Rohheit, die nur noch in den allgemeinsten Bezügen der äusseren Form den Schüler Raphaels erkennen lässt.

Seiner Theilnahme an den Werken Raphaels ist im Vorigen vielfach gedacht worden. Etwa in dieselbe Zeit, in welcher er den Saal des Constantin im Vatikan nach Raphaels Zeichnungen ausführte, gehören einige zu Rom befindliche Freskomalereien mythischen Inhalts, die von seiner Hand her-
2. rühren: die Gemälde, mit denen er die von ihm erbaute Villa
3. Lanti ausschmückte, und ein grosser Fries in einem der obe-

---

§. 86, 2. *Peintures de la Villa Lante de l'invention de Jules Romain rec. par les frères Piranesi, dess. par Th. Piroli.*

§. 86, 3. *Il Fregio di Giulio Romano dip. nella Farnesina dis. ed inc. da B. Pinelli. Roma,* 1813.

ren Säle der Farnesina (den man ihm wenigstens mit grösster Wahrscheinlichkeit zuschreibt), beides tüchtige und gediegene Werke, wenn auch sie bereits mehr durch Kraft und Leben, als durch Anmuth und Zartheit ausgezeichnet. — Bedeutender indess ist ein Altargemälde, welches Giulio unmit- 4.
telbar nach Raphaels Tode für S. Stefano zu Genua (woselbst es sich noch befindet) ausführte. Es ist das Martyrthum des heil. Stephan. Der Heilige erscheint in der Mitte des Bildes und weit vorausgestellt, jugendlich, schön, siegend über das äussere Leiden, hell durch ein nur über ihn hereinbrechendes himmlisches Licht beleuchtet; ihm näher sitzt der Befehlshaber; die weiter in den Grund gesetzten römischen Soldaten werfen aus einiger Entfernung, zielen und folgen dem Wurfe mit dem Blicke, wodurch diese Handlung Thätigkeit und Wahrheit erhält, ohne doch als das Hauptmoment zu erscheinen, welches in der Figur des Heiligen und in deren vortrefflichem Ausdrucke enthalten und ausgesprochen ist. — An dies Bild reiht sich in gleicher Vortrefflichkeit und jedenfalls auch aus der ersten Zeit von Giulio's Selbständigkeit eine heilige Fami- 5.
lie in der Dresdner Gallerie, wo die Mutter das Kind, um es zu waschen, in der Wanne stehend hält und der kleine Johannes das Wasser scherzend hineingiesst; es ist ein Bild voll kecker Lust, schön gezeichnet und tüchtig gemalt. Man hat die Composition dem Raphael zuschreiben wollen; sie ist aber, trotz ihrer Vortrefflichkeit, dem milderen Sinne dieses Meisters nicht entsprechend.

Einige Jahre nach Raphaels Tode ward Giulio nach Mantua 6.
berufen, in welcher Stadt er als Architekt und als Maler eine ungemeine Thätigkeit entwickelte. Er führte hier eine Menge von Palästen und Kirchen auf, leitete deren reiche Dekorationen (im Style von Raphaels Logen) und schmückte sie mit grossen Freskomalereien; auch er versammelte zn diesem Zweck eine grosse Anzahl von Schülern um sich, welche Theil an der Ausführung seiner Werke haben. Zu seinen ersten Arbeiten gehören vornehm-

---

§. 86, 4. Vergl. v. Rumohr, Drei Reisen etc. S. 304.

7. lich, wie es scheint, die Malereien in dem älteren herzoglichen Palaste in der Stadt, die leider mannigfach in späteren Kriegsstürmen gelitten haben. Sehr schöne Werke findet man hier in einem Zimmer des Untergeschosses, dem Uffizio della scalcheria (Haushofmeisterei), wo er in den Lünetten des Zimmers die Jagd der Diana mit höchst anmuthigen und wahrhaft schönen Figuren darstellte; auch in diesen gewahrt man noch einen Nachklang von Raphaels reizvoller Naivetät. Ei-
8. nen oberen grösseren Saal des Palastes füllte Giulio mit Fresken aus der Geschichte des trojanischen Krieges, die schon bedeutend gegen die eben genannten Arbeiten zurückstehen und in denen Nüchternheit des Geistes und Manier des Ausdruckes bereits vorherrschen. — Noch weiter entfernte Giulio sich von dem Adel seines hohen Meisters in den zahlreichen Wandgemälden, mit welchen er den von ihm erbauten Palast
9. del Te (ausserhalb Mantua's gelegen) ausschmückte. Besonders sind hier zwei Zimmer durch die Fülle der Malereien ausgezeichnet. In dem einen malte er den Sturz der Giganten *), worin man ihn sehr unpassender Weise mit dem Michelangelo verglichen hat. Das Zimmer hat eine backofenartige Form, so dass alle scharfen Ecken und Winkel durch sanftere Uebergänge vermittelt sind. An der gewölbten Decke blickt man empor in den Tempel der Götter, welche umher, am Rande der Decke versammelt sind. In den Pendentifs sind Windgötter dargestellt; an den Wänden die unter Felsen und Architekturen zerschmetterten Riesen, die freilich ungeschlacht gross, aber ohne wirkliche Kraft gemalt sind. Das andre Zimmer stellt Geschichten der Psyche und andre Liebesgeschichten der Götter dar; hier sieht man, neben wenigen anmuthigeren Gruppen eine fast vollkommene Gleichgültigkeit gegen schöne edle Form und reine Farbe (was nicht allein die Schuld der ausführenden Schülerhände sein kann) und eine Gemeinheit der Auffassung, die in einzelnen Darstellun-

---

*) *Giove che fulmina li Giganti rappresentato in pitture da Giulio Romano ecc. dis. et int. da Pietro Santi Bartoli. Roma.*

gen (das Bild der Olympia!) in der That nicht weiter getrieben werden kann.

Von Staffeleibildern Giulio's ist nicht Vieles vorhanden. Ausser den oben erwähnten Bildern seiner frühern Zeit sind
vornehmlich einige schöne grosse Bilder mythischen Inhalts in 10.
der Gallerie Manfrini zu Venedig zu erwähnen, die zwar in der Gesammtauffassung wiederum etwas Nüchternes, im Einzelnen aber vielfach anmuthige Züge enthalten. — Mehrere, zumeist aber auch nicht sonderlich bedeutende Bilder befinden
sich im Museum von Paris, in verschiedenen Sammlungen 11.
Englands u. s. w.

Die zahlreichen Schulen, welche Giulio in Mantua bildete, fuhren in der unerfreulichen Weise des Meisters fort, die sie im Einzelnen übertrieben, zuweilen indess auch durch Einfachheit und Naturwahrheit milderten. Unter den bedeutendsten
nenne ich: die Mantuaner Rinaldo und Fermo Guisoni; 12.
von letzterem namentlich eine tüchtige Kreuzigung in der Kirche S. Andrea zu Mantua. Sodann den Miniaturmaler
Giulio Clovio, von dem unter andern ein sehr sauber aus- 13.
gemaltes Messbuch (für den Cardinal Farnese gemalt) in der Bibliothek von Neapel befindlich ist. (Die zierliche Bronzearbeit des Deckels dieser Handschrift ist von Benvenuto Cellini). — Vornehmlich jedoch ist unter Giulio's Schülern der
Bologneser Francesco Primaticcio zu nennen, der be- 14.
sonders die mannichfachen Stuccaturen im Palast del Te gearbeitet hat und nachmals von Franz I. nach Frankreich berufen wurde, wo er namentlich die künstlerischen Dekora-
tionen des Schlosses von Fontainebleau (ähnlich wie Giulio die 15.
seinen zu Mantua, — im Allgemeinen auch in ähnlichem Style —) leitete und vom Könige, zur Belohnung seiner Verdienste, zum Abte von St. Martin ernannt wurde. — Primatic-

---

§. 83, 15. Das Hauptwerk des Primaticcio zu Fontainebleau, die Gallerie des Ulysses, ist nicht mehr vorhanden. Bekannt sind die historischen Darstellungen dieser Gallerie durch das Werk: *Les travaux d'Ulisse peints à Fontainebleau par le Primatiçe. Par Theodor van Thulden.* 1633. (58 Blätter, leicht und geistreich radirt.).

16. cio's Gehülfe und Nachfolger in diesen Arbeiten war Niccolò
dell' Abbate, der sich ebenfalls dem Style der raphaeli-
schen Schule anschliesst. In seiner Vaterstadt Modena, im
17. Palazzo della Commune, sieht man von ihm eine Reihe von
Wandgemälden, worin dieser Styl in einfach edler, manierlo-
18. ser Weise befolgt ist. Minder anziehend sind die Wandbil-
der, Geschichten der Aeneide darstellend, die Niccolò im
Schlosse von Scandiano malte. Ein bedeutendes Altargemälde
19. von ihm, die Enthauptung des heil. Paulus darstellend, befin-
det sich in der Gallerie von Dresden; dies jedoch ist ein mehr
manierirtes Bild, zugleich enthält es im Einzelnen Erinnerun-
gen an Coreggio und somit an diejenige Schule, aus wel-
cher Niccolò ursprünglich hervorgegangen ist.

20. Ein zweiter Schüler Raphaels war der Florentiner Pierino Buonaccorsi, gen. Perino del Vaga. Von diesem Künstler kommen verschiedentlich Madonnen und andre Gegenstände in den Gemäldesammlungen vor, welche sich mit grösserem oder geringerem Glück dem Raphael'schen Styl annähern, ohne jedoch dessen Tiefe und Schönheit erreichen zu können. Nach der Plünderung Roms ging er nach Genua und führte dort die Decorationen des Palastes Doria in ähnlicher Weise, wie Giulio Romano die der mantuanischen Paläste, durch, indem er denselben ebenfalls aufs Reichste mit Ornamenten, Stuccaturen und Freskomalereien aus der antiken Mythe und Geschichte ausschmückte. In späterer Zeit kehrte Perino nach Rom zurück und eröffnete dort eine grosse Werkstatt, aus der aber nur Handwerksmässiges hervorging. — Unter den zahlreichen Schülern, die er in Genua bildete, werden Lazzaro und Pantaleo Calvi rühmlich erwähnt.

§. 87. Gianfrancesco Penni, gen. il Fattore, der Schwager des Perino, war nächst Giulio der vertrauteste Schüler Raphaels. Gemälde dieses Meisters findet man nicht

---

§. 83, 18. *L'Eneide di Virgilio dip. in Scandiano dal celebre pitt. Niccolò Abati, dis. dal Gius. Guizzardi, inc. dal. Ant. Gajani ecc. Modena,* 1821.

häufig; das Museum von Neapel, woselbst er sich die letzte 1.
Zeit seines Lebens aufhielt, besitzt deren einige, welche einen
schlichten, aber wenig tiefen Meister der römischen Schule
erkennen lassen. Die untere Hälfte jener Krönung Mariä für
Monte-Luci, welche er nach Raphaels Tode ausgeführt haben
soll, ist mehr als mittelmässig. — In Neapel hinterliess Penni
einen Schüler: Lionardo, gen. il Pistoja, ebenfalls ein
Toskaner von Geburt. Dieser Künstler scheint in seiner frü-
hern Zeit durch den Einfluss der Werke des Leonardo da Vinci
eine eigenthümliche Richtung empfangen zu haben, welche
sich nachmals mit der römischen Weise verband. Eine Ma- 2.
donna mit dem Kinde, die sich von ihm im Berliner Museum
befindet, ein nicht ganz verwerfliches Bild, giebt hiefür ein
Beispiel.

Einer der ausgezeichnetsten unter Raphaels Schülern ist 3.
der wenig bekannte Andrea Sabbatini von Salerno (An-
drea di Salerno), der in der älteren Schule von Neapel (der
der Donzelli, des Silvestro de' Buoni etc.) seine erste Bildung
empfangen und sich darauf einige Zeit zu Rom bei Raphael
aufgehalten hatte. Familienverhältnisse riefen ihn von dort
sehr bald (im J. 1513) nach Neapel zurück und ungern nur
entliess der Meister ein so bedeutendes Talent. Es scheint,
als ob die kürzere Zeit seines Aufenthalts in Rom den An-
drea vor der Verflachung geschützt habe, der fast alle übri-
gen Schüler Raphaels unterlegen sind; wenigstens tritt die
mehr auf äusseren Schein berechnete Manier der römischen
Schule erst in späteren Werken des Andrea hervor, als man-
nigfach andre Einwirkungen von Rom aus (— Penni ist
schon genannt —) der neapolitanischen Kunst eine andre
Richtung gaben. Ausserhalb kommen die Werke des Andrea
fast nirgend vor. Das borbonische Museum hingegen, sowie
die Kirchen von Neapel, enthalten deren eine bedeutende An-
zahl. — Seine früheren Arbeiten tragen noch ganz den Stempel
der älteren neapolitanischen Schule; in einigen andern ist der
Künstler dem Raphael, wie dieser in den Arbeiten seiner flo-
rentinischen Jugendperiode erscheint, auffallend verwandt. Zu

4. diesen gehören namentlich zwei vorzüglich schöne kleine Gemälde im Museum von Neapel mit Geschichten des heil. Placidus. Sodann finden sich mehrere Werke von trefflicher Vollendung, welche das Gepräge eines edlen, milden Sinnes tragen und sich durch schöne Linien der Zeichnung und eine
5. zwar leichte, aber warme Farbe auszeichnen. Das bedeutendste dieser Art ist eine Anbetung der Könige, ebenfalls in der Gallerie des Museums von Neapel. Die Werke seiner späteren Zeit zeigen, wie gesagt, schon eine flachere Manier, aber auch sie enthalten noch mannigfach edlere Details, namentlich in den Köpfen. Diesen Werken seiner letzten Zeit entsprechen die Arbeiten seiner Schüler und Nachfolger, unter
6. denen sich Francesco Santafede und dessen Sohn Fabrizio vortheilhaft auszeichnen. Von beiden sieht man ebenfalls in Neapel viele, zum Theil nicht unbedeutende Werke. Aehn-
7. lich auch verhält sich Gianbernardo Lama, ein Zeitgenoss des Andrea, der gleich diesem aus der älteren Schule Neapels hervorgegangen war.

Noch ein dritter Schüler Raphaels hat, neben Penni und Andrea di Salerno, bedeutenden Einfluss auf die Kunstübung
8. Neapels ausgeübt. Dies ist Polidoro Caldara (Polidoro da Caravaggio), der ursprünglich Handlanger bei den Maurerarbeiten im Vatikan war und erst spät ein hervorstechendes Talent für die Malerei entwickelte. Er soll in Gemeinschaft mit einem andern Künstler, dem Maturino aus Florenz, die Aussenseite vieler Paläste Roms mit grau in grau ausgeführten Malereien geschmückt haben *); doch entsprechen die noch vorhandenen Reste dieser Werke, welche sich in der Formenweise des classischen Alterthums bewegen, wenig den in Neapel vorhandenen anerkannten Werken des Polidoro und es dürfte demnach mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen sein, dass der eigentliche Meister bei der Ausführung jener römi-

---

*) Beispiele in Kupferstichen: *Opere di Polidoro da Caravaggio, dis. et int. da Gio. Bapt. Galestruzzi. Roma* 1653. — Die Friese der Casa Gaddi gest. von Santi Bartoli.

schen Werke der genannte Maturino war. Von den Gemälden, welche Polidoro zu Neapel ausgeführt, ist eine sehr be- 9.
deutende Reihe, Darstellungen der heil. Geschichte enthaltend, im dortigen Museum vorhanden; in diesen Arbeiten zeigt sich eine eigen manierirte Nachbildung des römischen Styles, verbunden mit einer kräftigen und leidenschaftvollen Auffassung der gemeineren Natur. Von Neapel ging Polidoro in späterer Zeit nach Sicilien und war besonders in Messina thätig.

§. 88. Wie Andrea di Salerno aus einer älteren Schule, so traten ebenfalls mehrere Künstler aus der bolognesischen Schule des Francesco Francia in Raphaels Schule über und erlangten eine gewisse, im Einzelnen anziehende Eigenthümlichkeit, indem sie durch die Weise des römischen Styles mehr oder minder noch die Richtung des früheren Meisters durchschimmern liessen. Zuerst nenne ich unter diesen den Timoteo della Vite, gleich Raphael aus Urbino gebürtig, wohin er nach einem nicht gar langen Aufenthalte bei Raphael wieder zurückkehrte. Aus seiner früheren Zeit, ehe er zu 1.
Raphael kam, rührt ein äusserst anziehendes Gemälde in der Pinakothek zu Bologna her. Es ist eine heil. Magdalena, die in ihrer Höhle steht, von den Haaren bis auf die Füsse umgeben und von einem rothen Mantel bekleidet; sie neigt das Haupt anmuthig auf die linke Schulter. Das Bild ist noch alterthümlich, aber trefflich durchgeführt; der Mantel fällt in schönen grossen Falten herab, die Malerei ist weich und warm, der Ausdruck des Gesichtes ungemein zart und gemüthvoll. Ein andres Jugendbild von ihm, in der Brera zu Mailand, ist 2.
minder bedeutend. — Zu Rom schreibt man ihm Freskomalereien in der kleinen Kirche S. Caterina di Siena zu, welche 3.
jedoch sehr verdorben sind und nur den allgemeinen Typus der römischen Schule erkennen lassen. Sonst sind Bilder des Timoteo sehr selten; nur in Urbino und der Umgegend dieses 4.
Ortes soll noch Bedeutendes von ihm vorhanden sein.

Ein zweiter aus Francia's Schule war Bartolommeo Ramenghi, genannt: Bagnacavallo (Name des Geburtsortes), der nachmals nach Bologna zurückkehrte, und den

Styl der römischen Schule dorthin verpflanzte. Die Bilder auch dieses Künstlers sind in den Gallerieen selten. Die Pina-
5. kothek zu Bologna besitzt von ihm ein zwar nicht kräftig gemaltes, aber im Ausdrucke liebenswürdiges Bild: eine heil.
6. Familie, mit andren Heiligen umgeben. In der Dresdner Gallerie führt ein grosses Bild von bedeutendem, energischem Ausdrucke, Madonna in der Glorie und vier männliche Heilige, den Namen des Bagnacavallo. Ein andres grosses Ge-
7. mälde, mehrere Heilige vorstellend, im Berliner Museum, lässt im Ausdruck der Köpfe noch den ehemaligen Schüler Francia's erkennen. — Genosse des Bagnacavallo zu Rom und bei seinen späteren Arbeiten in Bologna war Biagio Pupini.

8. Ein dritter Schüler des Fr. Francia, Innocenzo Francucci da Imola, arbeitete zwar nicht in Rom, sondern hielt sich, nachdem er Francia's Schule verlassen, nur kurze Zeit in Florenz, beim Mariotto Albertinelli auf, aber gerade er ward einer der eifrigsten Nachahmer Raphaels, ja er ging soweit, dass er ganze Figuren Raphaels in seinen eignen Compositionen
9. wiederholte. So sieht man z. B. in der Pinakothek zu Bologna ein grosses Altargemälde von seiner Hand, welches früher in der Kapelle S. Micchele in Bosco zu Bologna befindlich war, in welchem er, in der Mitte des Bildes, Raphaels Erzengel Michael copirt hat, jedoch auf ziemlich mittelmässige Weise und sehr ungeschickt, sofern er neben diese, in heftigem Fluge niederschwebende Figur zwei ruhig stehende Heilige hingestellt hat. Oben, zu den Seiten der Madonna, schweben Engel, denen auf Raphaels Disputa nachgeahmt. Ungleich bedeutender als dies gerühmte Gemälde, ist eine grosse und

---

§. 88, 6. An der Aechtheit des obigen Bildes ist neuerdings gerüttelt worden. — Ich glaubte in dem Bilde mehr Eigenthümlichkeiten der Schule von Ferrara als der von Bologna zu erkennen; doch wage ich, bei nicht genügender Kenntniss des Bagnacavallo, kein entschiedenes Urtheil auszusprechen.

§. 88, 8. P. Giordani: *Sulle pitture d'Innocenzo Francucci da Imola. Milano* 1819.

trefflich gemalte heil. Familie, eine sehr lebenvolle Compo- 10.
sition und dem raphaelschen Style ziemlich nahe, ebenfalls in der Pinakothek, aus der Kirche Corpus Domini zu Bologna stammend. — Eins seiner vorzüglichsten Bilder befindet sich 11.
im Dome von Faenza. — Das Berliner Museum besitzt ein 12.
anmuthvolles Gemälde von der Hand des Innocenzo. Doch ist auch hier die auf den Wolken thronende Madonna eine Nachahmung Raphaels, und zwar seiner Madonna di Fuligno; die unter derselben stehenden männlichen Heiligen sind von sehr edlem und tiefem Ausdrucke. — Kleinere Madonnen und heilige Familien von ihm sind in den Gallerieen nicht selten; an der Composition im Style der römischen Schule, und an dem Francia'schen Ausdruck der Köpfe, sind sie insgemein mit Leichtigkeit zu erkennen.

Noch schliesse ich hier den Girolamo Marchesi da 13.
Cotignola an, der ebenfalls in Francia's Schule gebildet war und lange im alterthümlichen Style malte. Erst spät kam dieser Künstler nach Rom und veränderte seine Malweise nach dem dort üblichen Style.

Schüler des Bagnacavallo und Innocenzo da Imola waren 14.
Primaticcio und Pellegrino Tibaldi (Pellegrino Pellegrini). Ersteren haben wir bereits beim Giulio Romano und in Frankreich thätig gesehen. Letzterer ging nach Spanien und verpflanzte den Styl der römischen Schule in dieses Land. Die von diesem Meister in Italien, freilich nur selten, vorkommenden Gemälde zeichnen sich durch eine schlichte Anmuth und den Ausdruck eines innigen Gefühles aus, wie z. B. eine Vermählung der heil. Katharina in der Pinakothek 15.
zu Bologna. Aehnlich auch ist das Bild einer heil. Cäcilia 16.
mit zwei musicirenden Engeln, halbe Figuren, in der k. k. Gallerie zu Wien.

§. 89. Aus der älteren Schule von Ferrara (§. 47, 4-14) trat Benvenuto Tisio, nach dem Namen seiner Vaterstadt Garofalo benannt, in die des Raphael über. Dieser Künstler war einige Zeit Schüler des Lorenzo Costa gewesen, doch scheint er wenig von der Weise dieses Meisters aufgenommen

zu haben; es ist mehr der Styl der eigentlich ferraresischen Schule, wie er sich in den Arbeiten des Lodovico Mazzolini in grösster Steigerung aussprach, der auch in Garofalo's Arbeiten, in einer gewissen mehr oder minder phantastischen Auffassungsweise, in einem eigenthümlich scharfen leuchtenden Colorit, sichtbar wird, und den er auch nicht verläugnen konnte als er die Compositionsweise der römischen Schule angenommen hatte. Garofalo war ein äusserst produktiver Künstler, aber in seinen Arbeiten ziemlich gleichförmig. Kleinere Staffeleibilder von ihm kommen in den Gallerieen häufig vor, be-
1. sonders zu Rom, und hier besitzt die Gallerie Borghese deren eine sehr grosse Menge. Ausgezeichnet, zwar weniger in der Composition als in dem schönen Ausdruck der Köpfe, ist eine grosse Grablegung von Garofalo in der Gall. Borghese, und
2. noch schöner eine andre im Museum von Neapel. In seinen Werken zu Ferrara, die er hier nach seiner Rückkehr aus Rom gemalt hat, waltet mehr der Styl der römischen Schule
3. vor. Besonders enthält die Kirche S. Francesco zu Ferrara eine bedeutende Anzahl grosser Altargemälde dieses Künstlers, zum Theil von vorzüglichem Werthe, u. a. auch ein Freskobild, die Gefangennehmung Christi darstellend. Ebenso be-
4. findet sich über dem Hochaltar der Kirche S. Andrea zu Ferrara ein grosses Werk seiner Hand.

Gleichzeitig mit dem Garofalo blühten in Ferrara die Gebrüder **Dossi**, besonders **Dosso Dossi**, die sich ebenfalls einige Zeit in Rom, aber erst nach Raphaels Tode, aufgehalten hatten. Die Werke des Dosso sind denen des Garofalo
5. sehr ähnlich, nur vollendeter im Colorit. Seine Hauptwerke sind sämmtlich in die Dresdner Gallerie gekommen; vornehmlich ist unter diesen ein Gemälde mit den vier Kirchenvätern und darüber Gott-Vater, welcher die Maria segnet, von vorzüglichem Werthe.

Aehnliche Richtung zeigt sich auch bei einigen andren
6. ferraresischen Meistern der Zeit: dem **Giambatista Benvenuti**, genannt: **l'Ortolano** (Küchengärtner, nach des Vaters
7. Gewerb) und dem **Caligarino** (d. h. Schusterlein, — weil er ur-

sprünglich Schuhmacher war und erst Maler wurde, als ihm Dosso sagte, die Stiefeln, die er ihm gemacht, sässen wie gemalt.)

§. 90. Kehren wir endlich noch einmal zu Raphael's Schule zurück, so finden wir hier noch einige andre Künstler, welche besondere Erwähnung verdienen. Besonders Giovanni 1.
da Udine, welcher den Raphael in den Arabesken der Logen und in den Dekorationen andrer Werke unterstützte. In der Darstellung von Früchten, Thieren, Vögeln, von Geräthen aller Art war Giovanni höchst ausgezeichnet; er wusste dergleichen so naturwahr darzustellen, dass ein Stallbube im Vatikan, der eilig einen Teppich suchte, um ihn dem Pabste unterzubreiten, auf einige in den Logen gemalte Teppiche zulief, um sie von der Wand abzunehmen. Nach der Plünderung Roms malte Giovanni an vielen andern Orten Italiens. Im Alter kehrte er wieder nach Rom zurück.

Noch andre Schüler Raphaels sind Pellegrino da Mo- 2.
dena, Vincenzio di S. Gimignano, Jacomone di Faenza u. s. w. Der beiden Mailänder Gaudenzio Ferrari und Cesare da Sesto habe ich schon früher gedacht. Ebenso der Mitschüler Raphaels in Perugino's Schule, der Alfani und des Adone Doni, welche sich nachmals dem Style der römischen Schule anschlossen. Ausserdem bildeten sich in Ra- 3.
phaels Schule auch einige nordische Künstler: der Niederländer Michael Cocxie, der sich Raphaels Styl anzueignen strebte und denselben nachher im Vaterlande ausübte, Georg Pens, ein ehemaliger Schüler Albrecht Dürers, u. a. m.

Schliesslich habe ich auch noch des Einflusses, den Raphael auf die Kunst der Kupferstecherei ausgeübt, zu erwähnen. In diesem Bezuge ist besonders Marcantonio Rai- 4.
mondi (oder M. del Francia) aus Bologna zu erwähnen. Dieser war zuerst von Fr. Francia in der Niellirkunst unterwiesen worden, ging dann zur Kupferstecherei über und begann mit Nachstichen des Meisters. Sodann ahmte er den Mantegna nach, nachher Albrecht Dürer und vervollkommnete

sich später in der Zeichnung unter Raphael, der ihn sehr begünstigte und ihm seine Handzeichnungen zum Stiche gab. Ausser nach Raphael stach Marcantonio auch nach Michelangelo, nach Giulio Romano u. a., ebenso nach eigenen Zeichnungen. Zwei seiner Schüler vornehmlich halfen ihm im Ste-
5. chen der Werke Raphaels: Agostino von Venedig und Marco Ravignano. So erreichte die Kupferstecherei, nicht lange nach ihrer Entstehung, in Raphaels Atelier durch Marcantio und seine Schule eine sehr hohe Stufe der Vollkommenheit: im Verständniss der Zeichnung, in der Bestimmtheit der Umrisse ist sie von späteren Leistungen nicht wieder übertroffen worden.

Sechster Abschnitt.

Meister von Siena und Verona.

§. 91. Auf eigenthümliche Weise bildete sich im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts die Malerei in Siena aus.
1. Ich habe früher (§. 31) bemerkt, dass die sienesische Kunst, die im 13. und 14. Jahrhundert eine so bedeutende Höhe erreicht hatte, im 15. Jahrh. tief hinter den gleichzeitigen Bestrebungen andrer Gegenden zurückgeblieben war (Lorenzo und Sano di Pietro, Matteo di Giovanni u. a.) Fremde Einflüsse brachten in der angegebenen Zeit einen neuen Aufschwung zu Wege. Zunächst waren dies Einflüsse der umbrischen Schule, unter denen besonders die Arbeiten Pinturicchio's in der Libreria des Domes wichtig sind; sodann aber vornehmlich die Einwirkung jener durch Leonardo da Vinci erweckten Richtung, welche später mit einzelnen Nachahmungen des florentinischen

---

§. 91. Vergl. *Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena. Firenze* 1825 (Ein Blatt nach A. del Brescianino, 2 nach Pacchiarotto, 3 nach Sodoma u. s. w.)

und römischen Styles verbunden wurde. Jener umbrischen Auffassungsweise ziemlich nahe stehen zunächst die Werke zweier Sieneser, des Andrea del Brescianino und des Bernardino Fungai, von denen einiges Wenige in Siena erhalten ist. Vom ersteren ist vornehmlich ein grosses Altar- 2.
bild mit höchst feierlichen, anmuthvollen und ernsten Gestalten, in der Sieneser Akademie, — vom zweiten eine Krö- 3.
nung Mariä in dem Kirchlein Fonte Giusta, ein einfach strenges Bild, zu erwähnen. — Ebenso Jacopo Pacchiarotto, welcher in seinen meisten Arbeiten als ein freier und glücklicher Nachahmer Perugino's erscheint, im Einzelnen nicht ohne eine besondere grossartige Anmuth, in anderen Fällen jedoch eine moderne Manier damit verbindend, die nicht eben ganz zu seiner Eigenthümlichkeit stimmt. Die Akademie von 4.
Siena besitzt mehrere Werke seiner Hand; auch in den sienesischen Kirchen finden sich von ihm verschiedene Bilder, unter denen namentlich die Fresken von S. Caterina und S. Ber- 5.
nardino bemerkenswerth sind. In der erstgenannnten Kirche ist besonders eine Darstellung der heil. Katharina von Siena, welche zum Leichname der heil. Agnes von Montepulciano wallt, voll der zartesten, innigsten Anmuth. — In S. Bernardino sind 6.
von ihm die Geburt und die Verkündigung Mariä gemalt; auch diese Bilder durch dieselben Vorzüge ausgezeichnet.

Ein bedeutenderes Lebenselement brachte in die Ausübung der Kunst von Siena Gianantonio Razzi, gewöhnlich il 7.
Sodoma genannt (geb. etwa 1480, gest. 1554), ein Künstler, der zu den anziehendsten seiner Zeit gehört. Sodoma scheint aus dem Mailändischen gebürtig und unter dem Einfluss des Leonardo da Vinci gebildet worden zu sein; er liess sich nachmals in Siena nieder und wurde Bürger dieser Stadt. Er hat in seinen Figuren, besonders den weiblichen, viel Verwandtes mit dem Style des Leonardo, eine Anmuth, Zartheit und Süssigkeit, dabei zugleich einen Ernst und eine Innigkeit, wie sie vielleicht bei keinem andern wieder gefunden wird; wäre das Schönheitsgefühl dieses Künstlers von grösserer Ausdauer gewesen, erschiene er nicht zuweilen in der Zeichnung seiner

Figuren, in der Anordnung der Gruppen etwas mangelhaft, so müsste er als einer der ersten Künstler aller Zeit bezeich-
8. net werden. Die frühesten bekannten Arbeiten Sodoma's sind die Wandgemälde im Kloster S. Uliveto maggiore, wo bereits Luca Signorelli einige Gemälde ausgeführt hatte; hier erscheint er noch ziemlich strenge und mit einem eigenthümlichen Bestreben für Charakteristik. Später malte er unter Julius II. in Rom. Seine Arbeiten im Vatikan wurden jedoch bald wieder, bis auf einige Arabesken und Zwischenfelder an den Decken, vernichtet, um für Raphael Platz zu gewinnen. Er-
9. halten sind einige Wandmalereien in der Farnesina, wo er in einem Zimmer des Obergeschosses die Hochzeit des Alexander mit der Roxane und den Alexander im Zelte des Darius malte. Hier sieht man schon die reizendsten, anmuthvollsten Weibergestalten, wenngleich manches Einzelne noch den minder sicheren und seiner Mittel kundigen Künstler zeigt.

Bedeutender erscheint Sodoma in seinen späteren Arbeiten zu Siena. Sein Meisterwerk ist hier in der Kirche S.
10. Domenico, in der Kapelle der heil. Katharina von Siena, enthalten. An der Altarwand dieser Kapelle stellte er auf der einen Seite die heil. Katharina in der Verzückung dar, während ihr Gottvater mit der Maria und dem Christuskinde erscheint; hier sieht man mehrere unbeschreiblich schöne Engelknaben. Auf der andern Seite des Altars malte Sodoma die Heilige in Ohnmacht, von einer Klosterfrau unterstützt, während Christus über ihr vorüberschwebt. Dies Bild vornehmlich zeigt die höchste Meisterschaft und eine wunderbare Schönheit des Schmerzes in der Gestalt und in den Gesichtszügen der heil. Katharina. Ein drittes Bild auf der einen Seitenwand derselben Kapelle, ist in der Composition unbedeutend, in einzelnen Gestalten aber auch nicht minder trefflich.

11. Eine zweite, sehr bemerkenswerthe Arbeit führte Sodoma in dem Oratorium der Brüderschaft von S. Bernardino zu Siena, in Gemeinschaft mit Pacchiarotto (s. den vorigen §.) und einem andern Sieneser, Beccafumi, aus. In dieser Ka-

pelle wurde die Geschichte der Maria, in überlebensgrossen Figuren, in mehreren, durch eine leichte Pilasterarchitektur gesonderten Bildern dargestellt. Der grösste Theil dieser Werke rührt vom Sodoma her; sein edler milder Geist geht durch das ganze Werk und erhebt auch die Gemälde seiner Mitarbeiter in seine eigenthümliche Sphäre. Die vorzüglichsten von Sodoma's Gemälden sind hier der Besuch der Maria bei der Elisabeth und die Himmelfahrt Mariä. — Ausserdem sind verschiedene Wandmalereien Sodoma's im öffentlichen 12.
Palaste von Siena, sowie Altarbilder in verschiedenen andern Kirchen der Stadt, enthalten. Sonst sind seine Arbeiten in den Sammlungen nicht eben häufig; und dieser Umstand vorzüglich hat es wohl verursacht, dass Sodoma durchaus nicht nach Verdienst bekannt ist. Einiges Vorzügliche von ihm ist in den florentinischen Gallerieen vorhanden, namentlich ein heiliger Sebastian in der Gallerie der Uffizien; diese Figur ist 13.
in den edelsten Verhältnissen gezeichnet, nur sehr streng in der Färbung, während ein besonderer Vorzug seiner Werke sonst in dem warmen und weichen Colorit besteht. Der Schmerzensausdruck im Gesichte dieses Heiligen ist wiederum von der rührendsten Schönheit.

Schüler des Sodoma waren Michelangelo Anselmi, 14.
genannt: Michelangelo da Siena, und Bartolommeo Neroni, der gewöhnlich den Namen Maestro Riccio führt. 15.
Von letzterem zwei grosse Gemälde in der Sieneser Akademie, die schon den Einfluss florentinischer Manier zeigen und nur noch einzelne Erinnerungen an Sodoma enthalten.

Als Mitarbeiter des Sodoma in dem Oratorium von S. 16.
Bernardino nannte ich den Sieneser Domenico Beccafumi, welcher den Beinamen Meccherino führt. In jenen Werken nähert er sich der edlen einfachen Anmuth dieses Meisters auf erfreuliche Weise; ebenso ist auch in der Sieneser Akademie ein schönes und grossartiges Altarbild von ihm vor- 17.
handen. In späteren Werken erscheint dieser Künstler jedoch ungleich flacher; er präsentirt nur die schönen äusseren Formen, die er von den Florentinern gelernt hat, malt indess

stets mit hellen und dauerhaften Farben, so dass diese Werke
18. (deren namentlich im öffentlichen Palast zu Siena vorhanden sind) wenigstens eine angenehme Wirkung auf das Auge her-
19. vorbringen. Zu den interessantesten Arbeiten aus Beccafumi's späterer Zeit gehören die eigenthümlichen Darstellungen auf dem Fussboden des Sieneser Domes (im Chor), welche mosaikartig aus hellerem und dunklerem Marmor zusammengesetzt und mit niello-artigen Schattenstrichen versehen sind. Aeltere Arbeiten dieser Art im Sieneser Dome (dem sie ganz eigenthümlich sind) sind nur in einfacher, dem Niello zu vergleichender Weise gezeichnet.

Ich beschliesse die Reihe dieser sienesischen Künstler mit dem Baldassare Peruzzi (1481—1536), der zwar eine bedeutendere Stelle in der Geschichte der Baukunst einnimmt (er ist einer der vorzüglichsten neueren Architekten), jedoch auch unter den Malern eine ehrenvolle Erwähnung verdient. Sein Entwickelungsgang in der Malerei ist ähnlich wie der seiner sienesischen Zeitgenossen. So sind z. B. in
20. dem Saale der Farnesina zu Rom, wo Raphael die Galathea gemalt hat, Malereien seiner Hand an der Decke, welche noch ziemlich den alterthümlichen Styl des funfzehnten Jahrhunderts erkennen lassen, gleichwohl viel Liebenswürdiges und Anmuthiges enthalten. Bedeutender als diese, ebenfalls je-
21. doch noch vorherrschend alterthümlich, sind diejenigen Wandgemälde, welche er an den Wänden der Altartribune von S. Onofrio zu Rom, unter den Kuppelgemälden von Pinturicchio, ausgeführt hat. Sie stellen eine Madonna auf dem Throne mit Heiligen, auf der einen Seite die Anbetung der Könige, auf der andern die Flucht nach Aegypten dar und enthalten höchst anmuthvolle Köpfe. — In späterer Zeit folgte Peruzzi dem Style der römischen Schule, opferte aber dem Bestreben nach äusserer Formenschönheit die naive Anmuth, welche man in seinen früheren Werken bemerkt. Sein Hauptwerk aus dieser Zeit ist ein Gemälde in dem Kirchlein Fonte
22. Giusta zu Siena: Augustus, welchem die Sibylle die Geburt Christi verkündigt; die Gestalt der Sibylle ist hier nicht ohne

Grossartigkeit, das Ganze aber kalt. — Vornehmlich war Peruzzi auch in architektonischer Dekorationsmalerei ausgezeich- 23.
net und namentlich enthielt die von ihm erbaute Farnesina in Rom schöne Beispiele dieser Kunstweise. Doch ist davon nur noch die Dekoration eines Saales im zweiten Geschosse vorhanden; die schönen Verzierungen des Aeusseren, die in grüner Farbe ausgeführt waren, sind verschwunden und dies anmuthvolle Gebäude, welches auf eine solche Wirkung berechnet war, macht gegenwärtig einen etwas nüchternen Eindruck. —

§. 92. In ähnlicher Richtung wie Sodoma und zu ähn- 1.
licher Höhe der Kunst bildete sich der Veroneser Gianfrancesco Carotto aus (etwa **1470—1546**); er ist noch weniger, als wie Sodoma, nach seinem Verdienste anerkannt worden und ausserhalb Verona sind seine Werke ungemein selten; in Verona jedoch, in den Kirchen, sowie in der Gallerie des Rathspalastes, hat man vollkommene Gelegenheit, den hohen Werth dieses Meisters kennen zu lernen. Er war in der Schule des Andrea Mantegna gebildet, aber er hat wenig mit der Auffassungsweise dieses Meisters gemein; er neigt sich vielmehr ebenfalls zu der Weise des Leonardo und dürfte vielmehr durch dessen Einfluss seine eigenthümliche Richtung erhalten haben; zugleich jedoch lässt sich, namentlich wiederum in den späteren Werken, eine eigenthümliche Annäherung an Raphaels Styl nicht verkennen, ohne dass derselbe jedoch, wie wir bereits so viele Beispiele gesehen haben, verderblich auf den Künstler eingewirkt hätte.

In seinen früheren Werken erscheint Carotto noch etwas 2.
befangen und der älteren Richtung (namentlich dem Girolamo dai Libri §. 54, 9 ff.) verwandt. Seine schönste Entwickelung zeigt er in den Werken, welche in der Kapelle degli 3
Spolverini, in der Kirche S. Eufemia zu Verona, enthalten sind. Das Altargemälde dieser Kapelle stellt in der Mitte die drei heiligen Erzengel, und zwei weibliche Heilige auf den Flügelbildern dar. Die Köpfe der Engel sind von überaus mildem und edlem Ausdrucke (besonders der Engel Mi-

chael voll einer eigenen himmlischen Reinheit), auch die Oberkörper sind sehr schön, die Beine minder gelungen. Die beiden weiblichen Heiligen sind mehr statuarisch streng und kälter im Ausdrucke. Auf einer Seitenwand dieser Kapelle hat Carotto die Geschichte des Tobias al fresco gemalt; sehr anmuthig ist von diesen, ebenfalls vorzüglichen Bildern besonders das unterste, wo die Mutter des Tobias ihre Schwiegertochter umarmt, während Tobias selbst die Augen des blinden Vaters heilt. Leider sind diese Fresken zum Theil übermalt und sehr beschädigt.

Carotto hat ein warmes, verschmolzenes Colorit, welches auf eigenthümliche Weise mit der strengen Zeichnung seiner Formen contrastirt.

Siebenter Abschnitt.

Coreggio und seine Schüler.

1. §. 93. Antonio Allegri, von seinem Geburtsorte: Coreggio genannt, geb. 1494, gest. 1534. Nach wahrscheinlichen Vermuthungen erhielt dieser Künstler seine erste Bildung in der Schule des Mantegna, d. h. beim Francesco Mantegna, da Andrea bereits im J. 1506 gestorben war. Bedeutenderen Einfluss jedoch scheint auch auf ihn die Richtung des Leonardo da Vinci und seiner Schule ausgeübt zu haben. Aber auch diese Richtung ist nur als die Vorbereitung derjenigen zu betrachten, in welcher Coreggio sich eigenthümlich ausgebildet hat.

---

§. 93. C. Gius. Ratti: *Notizie storiche sincere intorno la vita ed opere di Antonio Allegri da Correggio. Finale* 1781. — Pungileoni: *Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio. Parma* 1817.

Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Coreggio.*

Coreggio zeichnet sich wiederum zunächst durch eine subjective Auffassungsweise aus; ich möchte seine Auffassungsweise mit dem Worte der Empfindsamkeit bezeichnen. Nur ist es nicht diejenige falsche weinerliche Empfindsamkeit, die in neuester Zeit Mode geworden ist; es ist überhaupt die Reizbarkeit des Gefühles, das gesteigerte Empfindungsvermögen, die Lebendigkeit des Affektes, was als eine durchgehende Eigenschaft in Coreggio's Werken bemerkt wird. Diese Eigenthümlichkeit führt den Coreggio zu einer besonderen Behandlung seiner Aufgaben und zu einer besonderen Auswahl derselben. In seinen Darstellungen ist Alles Leben und Bewegung, selbst in denjenigen, wo eine feierliche Ruhe vorgeschrieben zu sein scheint (z. B. den einfachen Altarbildern); es ist das überquellende Gefühl des Lebens, der Drang zu Lust und Liebe, der sich in allen seinen Gestalten ausspricht; es ist der heitere Scherz der Kinderwelt, die Wonne der irdischen, die Inbrunst der himmlischen Liebe, was er fast überall dargestellt hat. Selten tritt in seinen Werken der Schmerz in diese Welt der Freude ein; aber er ist um so tiefer, je lebendiger der Künstler sonst die Freude zu fühlen vermag. 2.

Eine eigentliche Entfaltung schöner Formen tritt bei Coreggio's Werken im Ganzen sehr wenig hervor; die Beweglichkeit seiner Gestalten, welche ohne Rast die verschiedenartigsten perspektivischen Verkürzungen in diesem und jenem Theile des Gemäldes hervorbringt, steht damit in entschiedenem Widerspruch; ja die Lust an solchen perspektivischen Darstellungen geht bei ihm so weit, dass er selbst die Madonna, die in ruhiger Göttlichkeit auf ihrem Throne sitzt, aus der Tiefe gesehen darstellt, so dass in der Zeichnung ihre Kniee die Brust berühren. Aber statt der Form ist bei Coreggio ein anderes Element der Schönheit vorherrschend — dasjenige, welches man gewöhnlich unter dem Namen des Helldunkels, bezeichnet; es ist das eigenthümliche Spiel von Licht und Schatten, welches über das Ganze seiner Werke wiederum eine harmonische Ruhe ausbreitet. Dies Element des Helldunkels ist zunächst ebenfalls in jenem feineren Em-

pfindungsvermögen des Künstlers begründet, in jener lebhafteren Beweglichkeit, welche alle leiseren Spiele der Form verfolgt und sie in einer weicheren Modellirung herzustellen weiss. Coreggio wusste Licht und Schatten in unendliche Grade abzumessen, er wusste solcher Gestalt den höchsten Glanz hervorzubringen, ohne zu blenden, das tiefste Dunkel, ohne das Auge durch ein todtes Schwarz abzustossen. Mit gleicher Meisterschaft sind in seinen Werken auch die Verhältnisse der Farben beobachtet, so dass eine jede an sich gemildert und doch im Verhältniss zu den andern höchst kräftig erscheint. Indem Coreggio in der Vollendung dieser seiner eigenthümlichen Richtung wiederum einen der höchsten Gipfelpunkte neuerer Kunst bezeichnet, so muss dabei jedoch gleich von vorn herein bemerkt werden, dass diese Richtung ihn (ähnlich wie es bei Michelangelo der Fall war) zu mancher einseitigen Uebertreibung verführt hat, dass er namentlich sich manchen wirklichen Fehler gegen die Form hat zu Schulden kommen lassen und, was ungleich schlimmer ist, dass sein Ausdruck des Affektes nicht selten an Affektation gränzt *).

Von Jugendwerken des Coreggio ist wenig Andres mit
3. Sicherheit zu nennen, als das grosse Altarbild, welches er um das J. 1512 für das Franziskanerkloster von Carpi gemalt hat, und welches sich gegenwärtig (unter dem Namen des heil. Franciscus, auch wohl des heil. Antonius bekannt) in der Gallerie von Dresden befindet: Madonna auf dem Throne, zur Linken Seite Franciscus und Antonius von Padua, zur rechten Johannes der Täufer und Katharina. Dies Bild hat noch eine grössere Ruhe und Einfachheit, als man es später bemerkt. In den Köpfen, namentlich dem des Johannes, finden sich unverkennbare Reminiscenzen an die eigenthümlichen Formen Leonardo's und seiner Schule. Zugleich spricht sich

---

*) Eine treffliche Charakteristik Coreggio's von Hrn. v. Quandt, in der Uebersetzung von Lanzi's Geschichte der Malerei in Italien. II, S. 319, Anm. 36.

darin, und besonders in dem Ausdruck der Köpfe, noch eine bedeutende Befangenheit aus; doch ist der Malerei bereits eine grosse Weichheit und ein besonderer Schmelz eigen, die schon hier auf bedeutende, uns unbekannte Vorarbeiten schliessen lassen.

Als Werke einer um etwas vorgerückten Entwickelung gelten zwei, übrigens minder bedeutende Bilder in der Tri- 4.
bune der Uffizien zu Florenz. Das eine von diesen ist eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, wo der heil. Joseph dem Christkinde einen Palmenzweig abbricht und der heil. Franciscus anbetend zur Seite kniet; das andre eine Madonna, die das göttliche Kind anzubeten im Begriff ist. — Eben hieher gehört auch das grosse Bild einer Kreuztragung in der Gal- 5.
lerie von Parma, welches, wenn auch nicht von eigentlich grossartiger Composition, doch im Ausdruck des Einzelnen bereits vollkommen die eigenthümliche Richtung des Künstlers bezeichnet; die schöne Gestalt des Erlösers, der Kopf der in Ohnmacht hinsinkenden Maria sind erschütternde Bilder des Schmerzes.

Um das Jahr 1518 ward Coreggio nach Parma berufen, 6.
um einen Saal in dem Nonnenkloster S. Paolo, im Auftrage der Aebtissin, auszumalen. Die der antiken Mythologie angehörigen Gegenstände, welche er hier ausführte, gehören zu seinen schönsten Arbeiten. An der Hauptwand stellte er die Diana dar, welche auf einem von weissen Hindinnen gezogenen Wagen von der Jagd zurückkehrt; die leichte Bekleidung der Göttin verhüllt hier nur wenig die Formen einer vollkommensten Jugend. An dem Gewölbe des Saales ist eine Weinlaube gemalt, mit 16 ovalen Oeffnungen, in welchen man Gruppen der reizendsten Genien erblickt; diese haben meist Attribute der Jagd bei sich, Hörner, Hunde, den Kopf eines Hirsches u. s. w., oder sie liebkosen einander, oder pflücken Früchte von den Rändern der Laube. Man kann nichts An-

---

§. 93, 6. *Pitture di Ant. Allegri detto il Correggio esistenti in Parma nel monistero di S. Paolo. Parma* 1800.

muthvolleres, kein süsseres, holderes Spiel sehen, als in den Gestalten dieser Kinder. Darunter sind 16 Lünetten, deren Grund, grau in grau gemalt, mit andern mythischen Darstellungen ausgefüllt ist: den Grazien, der Fortuna, den Parzen, Satyrn u. s. w. Die Auswahl dieser, für ein Nonnenkloster allerdings etwas verwunderlichen Darstellungen erklärt sich aus dem Umstande, dass im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts die italienischen Nonnen in grösstmöglicher Freiheit, ohne Clausur, und die Aebtissinnen oft in fürstlicher Pracht und Ueppigkeit lebten. 1524 wurden jedoch die Nonnen von S. Paolo zur Wiedereinführung der Clausur genöthigt und jene Werke Coreggio's, bis auf die neuere Zeit, dem Auge der Welt entzogen.

7. Gelegenheit zu grossartigerer Entwickelung erhielt Coreggio, als ihm im J. 1520 die Ausmalung der Kuppel von S. Giovanni zu Parma aufgetragen wurde. Hier stellte er, in der Mitte der Kuppel, Christus dar, mit seiner Glorie in der Luft schwebend, und die zwölf Apostel unter ihm auf Wolken sitzend, in Erstaunen und Anbetung versunken. In den vier Pendentifs die vier Evangelisten mit den vier Kirchenvätern. Ein Werk, in welchem eine eigenthümliche Grossartigkeit in der Anordnng des Ganzen wie im Einzelnen, und zugleich der erste bedeutendere Aufwand verkürzter Gestalten sichtbar wird. — Auch die Altartribune derselben Kirche war durch Coreggio ausgemalt worden. Im J. 1584 wurde dieselbe jedoch, zur Erweiterung des Raumes, eingerissen; indess blieb uns der wesentlichste Theil der hier ausgeführten Com-
8. positionen (eine Krönung der Maria nebst verschiedenen Heiligen und andren Figuren) durch Copien von der Hand des Annibale Caracci, die sich gegenwärtig im Museum von Neapel befinden, aufbehalten, sowie auch einzelne Stücke der Originale gerettet wurden. — Diese sämmtlichen Arbeiten wurden von Coreggio im J. 1524 beendet.

9. In einem zweiten grossen Werke entwickelte sich die eigenthümliche Richtung Coreggio's in ihrer vollständigsten Freiheit. Dies ist das grosse Gemälde, welches er in der Kuppel

des Domes von Parma, etwa in den Jahren von 1526—1530, ausführte. Es stellt die Himmelfahrt der Maria dar. In der Höhe der Kuppel, wo der Künstler das höchste Licht strahlen liess, stürzt sich Christus, in einer fast gewaltsam verkürzten Stellung der Mutter entgegen. Etwas tiefer herab sind viele Heilige beiderlei Geschlechtes in ebenso wunderbaren Verkürzungen. Erst noch tiefer kömmt die Hauptgruppe der Maria, welche von Engeln in jauchzendem Triumphe emporgetragen wird. Alles dies jedoch nimmt nur die obere Hälfte der Kuppel ein. An dem unteren Theile sind länglich runde Fenster angebracht, und zwischen diesen stehen, theils einzeln, theils paarweise die Apostel, der emporschwebenden Madonna nachschauend; über den Fenstern Genien, deren einige Kandelaber anzünden, andre Rauchfässer in der Hand tragen. In den vier Pendentifs unter der Kuppel sind die vier Schutzheiligen von Parma, auf Wolken sitzend und von Engeln begleitet, dargestellt. Das Ganze bildet ein unermessliches Heer von Heiligen, Seligen und Engeln, Alles voller Jubel und festlicher andachtsvoller Freude. Ein Ton himmlischer Entzükkung, in dem Alles sich auflöst, schwebt darüber hin, und doch wird die charakteristische Durchführung des Einzelnen nirgend vermisst. Indess ist der Eindruck für das Auge fast zu reich und unübersehbar; und weil man das Alles in der Verkürzung von unten sieht, also ungleich mehr Beine als sonstige Körpertheile, so musste sich der Künstler schon bei Lebzeiten das Witzwort gefallen lassen, dass er ein „Froschragout" gemalt habe.

Neben diesen grossen Werken hat Coreggio noch eine bedeutende Anzahl von grösseren und kleineren Staffeleibildern ausgeführt, von denen ich hier die wichtigsten und bekanntesten anführen will.

Eine der beliebtesten kleineren Compositionen Coreggio's, 10.
und mehrfach von seiner Hand vorhanden, ist die Vermählung der heil. Katharina. Es ist einer von denjenigen Gegen-

§. 93, 9. In einer Reihenfolge von Blättern gest. v. G. B. Vanni, 1642.

ständen, in welchen sich die Eigenthümlichkeit des Künstlers auf die liebenswürdigste Weise entfalten konnte. Die Darstellung, wie die jugendliche Heilige (einer Vision zufolge) sich mit dem göttlichen Kinde vermählt und die Mutter das heilige Spiel sorgsam unterstützt, ist hier, in einer so zarten kindlichen Anmuth ausgeführt, dass man nichts Reizenderes sehen kann; die heil. Katharina ist voll der süssesten Naivetät, die jungfräuliche Mutter ein Bild des holdesten Liebreizes, das Ganze in wunderbarer Harmonie der Farben vereinigt. Eins der schönsten Exemplare befindet sich im Museum von
11. Neapel, andre (zum Theil vielleicht alte Copien) zu Petersburg, in der Sammlung des Kapitols zu Rom, im Pariser Museum u. s. w. Das letztgenannte Pariser Bild ist jedoch von der Composition der übrigen etwas abweichend und noch eine vierte Figur, die des heil. Sebastian, auf demselben enthalten.

12. Eine ähnlich reizvolle Composition ist die auf der Flucht nach Aegypten rastende Maria mit dem Kinde, la Zingarella (die Zigeunerin) von dem Bunde, den sie um den Kopf trägt, benannt. Das zartest ausgeführte Exemplar dieser Darstellung befindet sich ebenfalls in Neapel (Wiederholungen und Copien a. a. O.).

Andre bedeutende Gemälde befinden sich zunächst in
13. der Gallerie von Parma. Vor allen bemerkenswerth ist hier das Freskobild einer Madonna mit dem Kinde, aus S. Maria della Scala stammend, dessen Anfertigung in jene Zeit fällt, da Coreggio die Kuppel von S. Giovanni malte. Maria, sitzend, hält hier das Kind auf dem Schoosse und betrachtet es voll zarter Innigkeit; das Kind schlingt den Arm um ihren Hals und blickt zum Beschauer hinaus. Majestät und milde Anmuth, Erhabenheit und Zartheit sind in diesem
14. Gemälde auf das Innigste verschmolzen. — Die Madonna della Scodella ist eine heilige Familie, auf der Flucht nach Aegypten rastend. Das Bild führt den Namen von der Schale, welche Maria in der Hand hält, während Joseph Datteln vom Baume pflückt. Die Composition hat etwas Verwandtes mit jenem (erstgenannten) Bilde zu Florenz, aber die Darstellung

ist ungleich vollendeter und schöner. — Der heil. Hieronymus (auch der „Tag“ genannt) ist eins von Coreggio's berühmtesten Bildern. Madonna mit dem Kinde; zur Linken Hieronymus und ein Engel neben ihm, der dem Christkinde eine Stelle in dem geöffneten Buche des Heiligen zeigt; zur Rechten Magdalena, knieend und den Fuss des Kindes küssend, neben ihr ebenfalls ein Engel. Eine reine gleichmässige Tageshelle breitet sich über das Bild aus, die Gestalten sind wie von ätherischem Lichte umflossen. Wunderschön ist der Engel neben Hieronymus, — Andres jedoch ist schon nicht frei von Affektation. — Die Kreuzabnahme, (der Leichnam Christi, von den drei Frauen und Johannes beklagt). Ein Bild von einfach grossartiger Anordnung und wiederum von der schönsten Harmonie des Lichtes und der Farbe. In diesem Bilde ist nicht, wie wohl in andern desselben Inhalts, der Schmerz in seiner höchsten Ergiessung, sondern die tiefste Ruhe und Ermattung, die keine Thräne mehr kennt, — auch hier die gänzliche Auflösung in Ein Gefühl, — dargestellt. Gerade in diesem Umstande beruht die höchst ergreifende Wirkung des Gemäldes. — Das Martyrthum der Heiligen Placidus und Flavia ist ein Pendant des ebengenannten Gemäldes und ebenfalls durch seine einfache Anordnung und den schönen Ausdruck ausgezeichnet.

15.

16.

17.

Sodann ist die Gallerie von Dresden im Besitz einer vorzüglichen Reihenfolge von Altargemälden Coreggio's *). Des heil. Franciscus ist schon oben gedacht; die übrigen gehören der Blüthezeit des Künstlers an. Der heil. Sebastian, 18.
— Maria mit dem Kinde, auf Wolken thronend und von einem Kranze von Kinderengeln umgeben; unten die Heiligen Sebastian, Geminianus und Rochus. Die Engel sind überaus anmuthig, der heil. Sebastian ist vielleicht die schönste von Coreggio's Gestalten. — Die heilige Nacht, (Anbetung der 19.
Hirten), bekannt durch den Effekt der Beleuchtung, welcher,

---

*) Vergl. Hirt, Kunstbemerkungen auf einer Reise nach Dresden etc. S. 45 ff.

der alten Legende zufolge, von dem neugebornen Kinde ausgeht. Das lichtstrahlende Kind und die Mutter, die es hält, verlieren sich in dem Lichtschein, welcher die fernen Hirten herangelockt hat. Ein Mädchen einerseits und ein schöner Jüngling anderseits, dem ein älterer Hirt als Gegensatz dient, empfangen den vollen Lichtschein, von dem ihr Auge geblendet wird, indem die in der Höhe schwebenden Engel in einem gemilderten Anhauch des Lichtglanzes erscheinen. Etwas ferner beschäftigt sich Joseph mit dem Esel, und im Hintergrunde zeigen sich noch andere Hirten mit ihren Heerden, während am Horizont schon der Morgen anbricht. Ein ätherischer Lichthauch fliesst durch das ganze Bild, und den Formen ist nur so viel von ihren Umrissen und von ihrer Körperlichkeit gelassen, als zur Andeutung der Gegenstände nöthig war. Die Beleuchtung wirkt hier, wie der Gesang zu den Worten des Dichters, auch bei leiserer Andeutung der Formen mit Zau-
20. berkraft auf Sinn und Gemüth. — Der heilige Georg, — Madonna auf dem Throne vor einer offenen Architektur; Georg und Petrus Martyr, Johannes der Täufer und Geminianus zu ihren Seiten; Engelknaben, mit den Waffen des Georg spielend, im Vordergrunde. Auch hier, wie bei dem heil. Hieronymus in Parma, die lauterste, ebenmässigste Tageshelle. Einzelnes minder bedeutend, namentlich die Engelknaben (diese vielleicht unvollendet); aber das Antlitz der Madonna voll der süssesten, gnadenvollsten Milde, und das des zu ihr gewandten Petrus Martyr voll begeisterter Inbrunst und Hingebung. — Neben diesen grösseren Gemälden besitzt die Dresdner Gallerie noch das überaus reizvolle Bildchen
21. der heil. Magdalena und ein treffliches männliches Portrait,
22. welches den Arzt des Künstlers darstellen soll.

Einige der schönsten Bilder Coreggio's waren früher in Spanien, sind gegenwärtig jedoch, in Folge der französischen Kriege, fast sämmtlich nach London gekommen *). Zu den

*) Vergl. Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, a. m. O.

bedeutendsten derselben gehören: Christus am Oelberge, 23.
in der Gallerie des Herzogs von Wellington. Auch hier geht, wie in der heiligen Nacht, die Beleuchtung von der Gestalt des Erlösers aus, welcher zur Linken des Bildes kniet. So erscheinen nur er und der über ihm schwebende Engel in hellem Lichte, während die schlafenden Jünger, so wie die mit Judas herannahende Schaar ganz im Dunkel gehalten sind. Es ist aber ein klares Dunkel der anbrechenden Dämmerung und von der reizendsten Farbe im Bilde. Unbeschreiblich schön und ergreifend ist der Ausdruck himmlischen Schmerzes und der Ergebung in Christus; es ist nicht möglich, dieses tiefer und inniger zu empfinden, als es hier dargestellt
ist. — Ecce-Homo, lebensgrosse halbe Figuren, im Besitz 24.
des Marquis von Londonderry. Christus, mit Dornen gekrönt und dem Volke zur Schau ausgestellt. Christus hat etwas überaus grandioses in seiner Haltung; unvergleichlich schön, im Schmerze erblassend, ist das Haupt der ohnmächtig hinsinkenden Maria. Das Bild ist strenger in der Zeichnung, als
es insgemein bei Coreggio gefunden wird. — Heilige Fa- 25.
milië, in der National-Gallerie. Maria sitzt in einer Landschaft, das freudig aufblickende Christkind auf ihrem Schoosse; im Hintergrunde der mit Tischlerarbeit beschäftigte Joseph. Ein überaus liebliches, zart ausgeführtes Bildchen.

Unter den Bildern, die in Spanien zurückgeblieben zu 26.
sein scheinen, ist besonders Christus als Gärtner mit der Magdalena, in der Sakristei des Eskurials, wichtig.

Die bisher genannten Werke gehören wesentlich dem Gebiete der religiösen Malerei an. Eine Reihe andrer Gemälde stellt Scenen der antiken Mythologie dar; in ihnen entfaltet sich den Augen des Beschauers die Zartheit weiblicher Körperformen und der Reiz der Lust in unvergleichlicher Weise. Unter diesen sind zuerst und vornehmlich zwei Bilder des
Museums von Berlin zu erwähnen: Leda mit dem Schwane, 27.
am Ufer eines schattenreichen See's sitzend, zur Linken musi-
cirende Amorinen, zur Rechten badende Mädchen, — und Io, 28.
von dem in einer Wolke verhüllten Jupiter umarmt. Auch

in diesen Bildern löst sich, wie in den vorhergenannten eines heiligen Inhalts, alles Gefühl in den Einen Ton der Wonne und schmachtender Hingebung auf; voll des süssesten Verlangens giebt sich Leda dem Schwane, der sich kosend an ihr emporschmiegt, hin; ein namenloser Schauer des Entzückens fliegt über den schönen Körper der Io, der leuchtend aus dem dunklen Grunde hervortaucht. Es ist die Lust, die irdische Lust, deren Triumph in diesen Bildern gefeiert wird; aber sie ist rein, unbefangen, absichtslos; es ist die Lust eines edleren, freieren Geschlechtes der Menschen, welches die Sünde und den Fluch der Gemeinheit und Lüge noch nicht kennt. Beide Bilder (und auch das folgende der Danae) befanden sich früher in der Sammlung der Königin Christina von Schweden und kamen später in die berühmte Gallerie des Herzogs von Orleans zu Paris. Der Sohn des Herzogs, welcher den aufs Höchste gesteigerten Ausdruck der Wollust in dem Kopfe der Io fürchtete, liess ihn nachmals aus dem Bilde schneiden und verbrennen; später wurde ein anderer Kopf hineingemalt. So kaufte König Friedrich II. beide Bilder für seine Gallerie zu Sanssouci. Als sie unter Napoleon nach Paris kamen, wurde der gegenwärtige treffliche Kopf der Io von Prudhon in das
29. Bild gemalt *). Eine vorzügliche Wiederholung der Io, welche allgemein ebenfalls für ächt gilt, befindet sich in der k. k.
30. Gallerie zu Wien. — Die obengenannte Danae befindet sich in der Gallerie Borghese zu Rom. Sie liegt halb aufgerichtet auf prachtvollem Ruhebette; Amor, ein höchst reizvoller Jüngling, sitzt neben ihr und fängt den goldenen Regen in ihren Gewändern auf. Vor dem Bette ein Paar kleine Amorinen, die in anmuthigster Naivetät beschäftigt sind, einen Pfeil zu schleifen. Auch hier ist der Körper der Danae ausserordentlich zart behandelt, ihr Gesicht jedoch von minder
31. ansprechendem Ausdrucke. — Jupiter und Antiope, im Museum von Paris. Antiope, schlafend, in süss verführerischer Lage hingestreckt, neben ihr Amor, ebenfalls schlafend;

---

*) Auch der Kopf der Leda ist neu.

Jupiter, lauschend, in der Gestalt eines jugendlich schönen Faunes. — Die Erziehung des Amor durch Venus 32.
und Merkur, im Besitz des Marquis von Londonderry zu London. Hier steht Venus aufrecht, in voller Entfaltung der schönsten und edelsten Gestalt; Amor ist wiederum ein überaus lieblicher naiver Knabe. — Ganymed, vom Adler in 33.
die Lüfte entführt, in der k. k. Gallerie zu Wien, zeichnet sich ebenfalls durch die lieblichste kindlichste Anmuth aus.

§. 94. Coreggio zählt verschiedene Schüler und Nachfolger, welche mit mehr oder weniger Glück in seinem Style zu malen versuchten. Dahin gehören sein Sohn: Pomponio 1.
Allegri, der sich durch eine ziemlich einfache Zeichnung auszeichnet; Francesco Maria Rondani, dem man Ueberfleiss und Kleinlichkeit in den Beiwerken vorwirft; Michelangelo Anselmi, der schon unter Sodoma's Schülern genannt wurde; Bernardino Gatti, der eine eigene Süssigkeit des Colorits hervorzubringen wusste; Giorgio Gandini; Lelio Orsi von Novellara, der für den besten Nachahmer Coreggio's gilt, u. a. m.

Grösseren Ruhm als alle diese hat Francesco Maz- 2.
zuoli, genannt: il Parmigianino erlangt (Sohn des schon genannten Filippo Mazzuoli, eines tüchtigen älteren Malers von Parma. Geboren 1503, gest. 1540). Sein Ruhm datirt aber aus einer Zeit, in welcher das Gefühl für die wahre, naive Schönheit fast ganz erloschen war. Ich habe bereits beim Coreggio angedeutet, wie gefährlich selbst für diesen Meister seine Richtung war und dass er nicht immer der Gefahr widerstanden hat; beim Parmigianino ist dies fast ohne Ausnahme der Fall: die Beweglichkeit, der lebendige Affekt gehen bei ihm fast überall in eine unerträgliche Ziererei und in die nüchternste Koketterie über. Er wird um so widerwärtiger, als er zugleich die edleren Formen der römischen

---

§. 94, 2. P. J. Affò: *Vita del pittore Francesco Mazzolo, detto il Parmigianino. Parma* 1784. — Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Parmigianino.*

Schule und zugleich auch eigne unnatürliche langgestreckte Verhältnisse seiner Figuren damit zu verbinden strebt. Am besten ist er in Portraits: ein ausgezeichnet schönes Portrait
3. eines ritterlichen Herrn, welches den Columbus darstellen soll, befindet sich im Museum von Neapel; andre an andern Orten. Hie und da kommt auch wohl eine einfachere heilige Familie von seiner Hand vor. Zu seinen berühmtesten, aber
4. widerwärtigsten gehören die sogenannte Madonna mit dem langen Halse in der Gallerie Pitti zu Florenz und die heil.
5. Margaretha (Madonna mit Heiligen, unter denen vorn die heil. Margaretha kniet) in der Pinakothek von Bologna. Be-
6. deutende Freskomalereien des Parmigianino befinden sich zu Parma, in den Kirchen S. Giovanni und della Steccata.

7. Schüler des Parmigianino war sein Vetter Girolamo di Micchele Mazzuola, womöglich ein noch grösserer Manierist als jener.

Achter Abschnitt.

Die Schulen von Venedig.

§. 95. Ich gehe nunmehr zu der letzten grossen Hauptgruppe über, welche in der italienischen Kunst vom Anfange des sechzehnten Jahrhunderts wiederum einen Reichthum eigenthümlicher Vollendung entfaltete. Dies sind die Venetianer. Bei ihnen wird zunächst ebenfalls ein besonderer technischer Vorzug bemerkbar. War es bei den Römern die schöne Form, beim Coreggio das malerische Helldunkel, so erscheint bei den Venetianern dieser Zeit, ähnlich wie bei ihren Vorgängern, die wir bereits betrachtet haben, die Farbe als dasjenige Element, welches vorzugsweise ihren künstlerischen Bestrebungen den Stempel der Vollendung aufgedrückt hat. Mit bewunderungswürdiger Meisterschaft wissen sie das warme Leben des Nackten, die Pracht und den Schimmer

der mannichfaltigsten Stoffe nachzuahmen, und, ich möchte sagen: mit Licht im Lichte zu modelliren*). Aber auch bei ihnen ist dieses Element der Technik wiederum nur der Ausdruck einer besonderen höheren Auffassungsweise; es ist die Freude an dem Leben und dem Glanze des Lebens, was sich in allen edleren Leistungen dieser Schule ausspricht. Und von einer solchen Auffassungsweise ausgehend, wissen sie doch, obgleich dieselbe fast auf die Nachahmung des Nächstliegenden beschränkt scheint, das Leben nach allen Seiten und bis in seine Tiefen zu durchdringen und wiederum die grossartigsten Aufgaben zu erfüllen. — Zu bemerken ist übrigens, dass die Venetianer im Ganzen sehr wenig al fresco, sondern meist in Oel, auch die grossräumigsten Bilder, ausgeführt haben. Der Grund liegt sehr nahe, indem natürlich die Beschaffenheit der Oelfarben ihre eigenthümliche Richtung ungleich mehr

---

*) Obiger Ausdruck ist keine Hyperbel; er bezeichnet in der That die den Meistern der venetianischen Schule eigenthümliche Farbenbehandlung, welche das Resultat einer genauen Beobachtung der Wirkungen der Farbe und des Lichtes auf das Auge ist: — „Alle Theile eines gesunden menschlichen Körpers, auf welche das Sonnenlicht gerade auffällt, haben eine röthlich gelbliche Farbe und zugleich ist es die, welche das Auge am meisten reizt, ihm gleichsam freundlich entgegenleuchtet und von diesem Sinnorgane am lebhaftesten aufgenommen wird. Daher treten so beleuchtete und gefärbte Stellen scheinbar hervor. Andere Theile, welche nicht den Strahlen zugewendet, sondern seitwärts liegen, empfangen ihre Beleuchtung von näheren und ferneren beleuchteten Gegenständen, und von der durch Licht erfüllten Atmosphäre; diese Widerscheine hauchen gleichsam den Theilen, auf welche sie fallen, die Farbe der Gegenstände an, von welchen sie abprallen. Da nun diese Widerscheine blaulich sind, wenn sie aus der freien Luft kommen, so theilen sie diese blauliche Farbe dem weniger beleuchteten Gegenstande mit, und wenn dies eine zarte Haut ist, so entsteht aus der Mischung mit der bloss gelbröthlichen Farbe ein Lichtgraulichgrün. Diese Färbung fällt aber dem Auge, weil sie matter ist, weniger auf, und so weichen diese Theile scheinbar zurück und erscheinen als Halbschatten, selbst, wenn sie fast so hell sind, wie die beleuchteten Stellen.“ (Von Quandt, in der Uebersetzung von Lanzi's Geschichte der Malerei in Italien, II, S. 146, Anm.)

begünstigen musste, als dies bei der strengeren Technik der Freskomalerei möglich war.

Eine sehr grosse Menge venetianischer Künstler ist in dieser Richtung mit grösserer oder geringerer Selbständigkeit thätig gewesen; zunächst jedoch reihen sie sich vorzugsweise um zwei Meister, Giorgione und Tizian, beides Schüler des Giovanni Bellini.

§. 96. Giorgio Barbarelli di Castelfranco, gewöhnlich Giorgione genannt, wurde um 1477 geboren und
1. starb 1511. Er ist der erste unter den Venetianern, welcher die alterthümliche Befangenheit der Bellini'schen Schule ablegte, und die Kunst mit Freiheit, den Auftrag der Farbe in einer kühnen entschlossenen Weise behandelte. Seine Gemälde haben insgemein den Ausdruck einer strengen, leuchtenden Kraft, einer innerlich verschlossenen Glut, welche zu der Ruhe, die äusserlich in seinen Darstellungen zu herrschen pflegt, einen sehr eigenthümlichen Contrast bildet; es ist, möchte ich sagen, ein erhöhtes Geschlecht von Menschen, welches die Fähigkeit zu den edelsten und grossartigsten Aeusserungen des Lebens in sich trägt. Dies zeigt sich zunächst in seinen Portraits und Charakterköpfen. Vorzüglich schöne Portraits von ihm befin-
2. den sich in der Gallerie Manfrini zu Venedig, namentlich eins, das eine Dame mit einer Laute im Arme darstellt, und ein zweites, darin man einen vornehmen Venetianer sieht, der sich zu einer Dame umwendet, und auf der andern Seite einen zier-
3. lichen Pagen. Sehr ausgezeichnet ist auch Giorgione's eignes Portrait in der Münchner Gallerie, ein Kopf voll bewegter Leidenschaftlichkeit, und mit einer eignen Melancholie in dem dunkelglühenden Auge. — Charakterköpfe, wie sein Saul und
4. David in der Gall. Borghese zu Rom; David mit dem Haupte
5. des Goliath in der kaiserl. Gallerie zu Wien u. s. w. kommen mehrfach vor.

Selbst seine heiligen Bilder zeigen diese Richtung, wie
6. z. B. eine vorzügliche Madonna in der Leuchtenberg'schen Gallerie zu München, welche mit dem Kinde unter einem Lor-

beerbaume sitzt; auch dies ist ein Bild voll hoher Glut, die aber durch eine edle Strenge gemässigt wird.

Uebrigens sind Giorgione's Bilder im Ganzen selten, und um somehr, als die Fresken, welche er in Venedig gemalt hat, untergegangen sind. Am seltensten sind seine historischen Gemälde. Zu diesen gehört der Tod des Petrus Martyr, in 7.
der National-Gallerie zu London, ein weniger bedeutendes Bild; und ein Bild der Dresdner Gallerie von anmuthvoll idyl- 8.
lischem Charakter, Jacob, welcher die Rahel begrüsst. — Auch dürfte zu den Gemälden dieser Art ein sonderbares Bild von 9.
beträchtlichen Dimensionen zu rechnen sein, welches sich in der Akademie von Venedig befindet, wohin es aus der Schule des heil. Marcus gebracht worden ist. Es stellt einen Seesturm dar, welcher im J. 1340 durch Dämonen erregt war und Venedig zu zerstören drohte, dessen Wuth aber durch drei Heilige besänftiget ward. Man sieht auf dem Bilde eine wild bewegte See und ein wildsegelndes Schiff, welches mit satyrähnlichen Teufelgestalten angefüllt ist. Auf einer kleinen Barke schiffen ihnen die drei Heiligen, Marcus, Nicolaus und Georg, dräuend entgegen. Entsetzt stürzen sich die Teufel beim Anblicke der Heiligen ins Meer; einige sitzen im Tauwerk des Schiffes, andre oben im Mastkorbe, wo Feuer ist und von wo sich der Qualm über Himmel und See breitet. Ganz im Vorgrund ist eine Barke mit vier glühend beleuchteten nackten satyrähnlichen Gestalten, prächtige Körper, besonders die beiden sitzenden Ruderer, keck, frei und höchst meisterlich gemalt. Fabelhafte Seethiere tauchen auf; auf dem einen reitet wiederum ein gehörnter Satyr. Am Ufer, in der Ferne, ist eine Stadt; links sieht man zuschauendes Volk.

Wie die Auffassung des ebengenannten Gemäldes sehr eigenthümlich erscheint, so findet man überhaupt mannigfach in Giorgione's Bildern eine besondere, poetische Anschauungsweise, welche sich eines Theils in allegorischen Beziehungen und Andeutungen (die jedoch nicht immer leicht zu enträthseln sein dürften), anderen Theiles, in der Composition mehr novellistischer Scenen äussert und die eine bedeutende Ver-

wandschaft mit dem, heutiges Tages sogenannten „romantischen Genre“ hat. Jene allegorischen Bilder tragen mehr das Gepräge seiner früheren Zeit und des Bellini'schen Styles.
10. Eins der bedeutendsten Werke dieser Art (wie es scheint) befindet sich in der Gallerie Manfrini zu Venedig. Es ist ein Bild von grösseren Dimensionen, links Landschaft, rechts Architektur, in einer Nische derselben eine Venusstatue; zur Linken sitzt ein schönes Weib im weissen Kleide, zu ihren Füssen ein nacktes Kind; zur Rechten ein Greis, orientalisch bekleidet, an einem Marmortische, darauf eine kupferne Rundscheibe, Zirkel, Buch u. s. w. liegen; neben jener Nische lehnt ein junger Mann im Harnisch*). — Ein eigenthümlich anzie-
11. hendes Gemälde mehr novellistischen Inhalts, aus der entwikkelten Zeit des Künstlers, ist im Museum von Paris: eine Landschaft, in welcher zwei junge Männer mit zwei nackten Weibern, musikalische Instrumente in den Händen, sitzen (das eine der Weiber schöpft Wasser aus einem Brunnen), — wiederum ein Bild voll glühenden Lebens und edler Sinnlichkeit.

Sehr merkwürdig, vielleicht das schönste von Giorgione's Werken, zwar historischen Inhalts, aber ebenfalls von novel-
12. listisch romantischer Auffassung, ist ein Gemälde, welches sich in der Gallerie der Brera zu Mailand befindet. Es stellt die Findung Mosis dar, alle Figuren aber in dem reichen, venetianischen Kostüme, welches gerade zu Giorgione's Zeit galt. In der Mitte, unter einem Baume sitzt die Prinzessin, voll Verwunderung auf das Kind blickend, welches eine Dienerin ihr überreicht. Der Seneschall der Prinzessin, Ritter und Damen stehen daneben. Auf der einen Seite sitzt ein Liebespaar im Grase und weist auf den Vorgang hin, auf der andern Musikanten und Sängerinnen, Pagen mit Hunden und ein Zwerg mit einem Affen. Es ist ein Bild, in welchem sich alle höchste Erdenpracht und Lust vereinigt und darin der

---

§. 96, 10. Hr. v. Quandt, Uebersetzung des Lanzi, II, S. 66, Anm. erkennt auch in diesem Bilde die Scene einer Novelle.

biblische Vorgang eben nur ein anziehenderes Interesse hineinbringt. Das der Geschichte widersprechende Kostüm ist hier so wenig störend, wie auf andren venetianischen Bildern jener Zeit, indem es hiebei nicht auf eine nüchtern historische, sondern mehr auf eine poetische Wahrheit abgesehen und die Gegenwart reich genug an Poesie war, auch ihr Kostüm gerade die Entfaltung einer eignen romantischen Pracht gestattete. Dies Bild hat, bei aller Glut der Farben, übrigens bereits etwas Weicheres in der Malerei und erinnert hierin schon an Giorgione's glücklicheren Nebenbuhler, Tizian, der nicht, wie jener, mitten im Laufe seines schönsten Strebens durch den Tod abgerufen wurde.

Unter Giorgione's Schülern war der bedeutendste Fra Sebastiano del Piombo, dessen ich bereits bei Gelegenheit des Michelangelo (§. 68, 2) gedacht habe. Er wusste sich der Weise des Giorgione glücklich anzunähern, wie man namentlich aus einem seiner Hauptbilder früherer Zeit ersehen kann. Dies ist in der Kirche S. Giovanni Crisostomo zu 13.
Venedig befindlich und stellt diesen Heiligen auf dem Throne, von andren Heiligen umgeben, dar; es ist ein vortreffliches Werk und in einigen schönen Frauenköpfen dem Meister sehr ähnlich. — Vorzüglich ausgezeichnet ist Fra Sebastiano in Portraitbildern, deren an verschiedenen Orten vorkommen; namentlich schreibt man ihm das ausgezeichnet schöne Portrait des Cardinal Polus, in der Gallerie der Eremitage zu Peters- 14.
burg, zu, welches früher den Namen des Raphael führte. — In Rom trat Fra Sebastiano in ein näheres Verhältniss zu Michelangelo und malte mannigfach nach dessen Cartons, eignete sich auch, abweichend von der Weise der venetianischen Schule, in selbständigen Werken Manches von der Compositionsweise dieses Meisters an. In solcher Art entstand das berühmte Gemälde der Auferweckung des Lazarus (in der Na- 15.
tional-Gallerie zu London), welches er im Wettstreit mit Raphaels Verklärung malte und dazu Michelangelo einen Theil der Zeichnung — die Gruppe des Lazarus und der um ihn Beschäftigten — geliefert hatte. Es ist ein figurenreiches Bild,

zwar nicht von recht bedeutsamer Haltung des Ganzen, aber
16. mit grossen Schönheiten im Einzelnen. — In der Gallerie Pitti
zu Florenz befindet sich ein Martyrthum der heil. Agatha, welches in ähnlicher Weise michelangeleske Composition und
17. venetianisches Colorit verbindet. Zu Stratton in England eine
vorzüglich schöne heilige Familie, von welchem Bilde dasselbe
18. gilt. — Eins der bedeutendsten Werke seiner eigenthümlichen
Richtung ist in der Kirche S. Nicolò zu Treviso, Madonna
auf dem Throne und sechs Heilige zu ihren Seiten.

19. Ein andrer Schüler des Giorgione war Giovanni da Udine, der jedoch nachmals nach Rom, zum Raphael ging,
wo wir ihn bereits kennen gelernt haben und wo er in den
mannigfachen dekorativen Gegenständen Gelegenheit zur Entfaltung seiner venetianischen Kunstfertigkeit fand. — Ferner
der Veroneser Francesco Torbido, genannt: il moro, von
dem sich vornehmlich in Verona Gemälde finden, die zum
Theil noch in Etwas an die mehr alterthümliche Richtung der
20. Veroneser erinnern. Im Dome von Verona malte er Scenen aus
dem Leben der Maria nach den Cartons von Giulio Romano.

Der Einfluss des Giorgione erstreckte sich jedoch über
seine eigentliche Schule (die nicht bedeutend war) hinaus und
durch sein Beispiel wurden auch andre Künstler für die neue,
freiere Richtung der Malerei gewonnen. Ich nenne unter diesen zuerst den Jacopo Palma vecchio, einen Maler, der
anfangs dem Style des Bellini folgte, und erst in späterer Zeit
sich den Meistern des sechzehnten Jahrhunderts anschloss, die
er, und zwar besonders den Giorgione, mit ziemlichem Glücke
nachahmte. Schon in seinen früheren Werken, in der eigenthümlichen Strenge seiner Köpfe, hat er etwas, was an diesen
Meister erinnert, wenngleich er freilich dessen glühende Kraft
weder in dieser noch in späterer Zeit erreicht. In der Aka-
21. demie von Venedig sieht man von ihm einen heil. Petrus, von
andren Heiligen umgeben, ein Bild aus der früheren Zeit, aber
22. schön und würdig. Dann eine anziehende Himmelfahrt Mariä,
23. die etwa der Uebergangsperiode angehört. Unter den Bildern des
Berliner Museums ist vornehmlich ein schönes Werk des Palma

zu erwähnen, Maria und Heilige zu ihren Seiten, halbe Figuren, welches ebenfalls den Uebergang aus der früheren in die spätere Weise der venetianischen Schule charakterisirt. — Sehr vorzügliche Bilder aus seiner späteren Zeit sind in der k. k. 24.
Sammlung zu Wien. — Auch an andren Orten kommen mannigfach Werke von der Hand des Palma vor.

Auf ähnliche Weise, wie der ebengenannte, bildete sich Rocco Marconi aus, von dem man in Venedig sehr anziehende Bilder sieht. Noch zur älteren Richtung hinneigend ist 25.
ein Altarbild, Christus zwischen zwei Heiligen, in S. Giovanni e Paolo; sehr trefflich und grossartig eine Abnahme vom Kreuz 26.
in der Sammlung der Akademie.

Erinnerungen an die mehr alterthümliche Weise der Schule, obgleich in schöner Technik ausgeführt, enthalten auch die Werke noch einiger andren Meister, namentlich des Lorenzo Luzzo da Feltre und des Gio. Paolo l'Olmo, von de- 27.
nen u. a. ein Paar gute Bilder im Berliner Museum befindlich sind.

Noch muss ich hier einen Künstler anführen, den Lorenzo Lotto, der ursprünglich Schüler des Bellini war und dem Giorgione nachstrebte, jedoch zugleich als ein Nachahmer des Leonardo da Vinci genannt wird. Diese verschiedenen Richtungen treten in den verschiedenen Bildern des Künstlers hervor. So ist im borbonischen Museum zu Neapel ein Gemälde, 28.
welches mit seinem Namen bezeichnet ist und sich ganz der Schule des Bellini anschliesst, andre (z. B. in der Gallerie Pitti zu 29.
Florenz) sind mehr mailändisch, noch andre im Style der neueren venetianischen Malerei. — In letzterer Art sind mehrere Bilder zu Venedig, namentlich ein heil. Augustin mit zwei 30.
Engeln und andren Figuren in S. Giovanni e Paolo. Die Werke, die seine Vaterstadt Bergamo aufzuweisen hat, sind 31
minder bedeutend; das schöne Bild in der Kirche zu Alzano, 32.
unweit Bergamo, den Tod des Petrus Martyr darstellend, ist ihm neuerdings abgesprochen worden.

---

§. 96, 32. Von Rumohr, drei Reisen etc. S. 320.

1. §. 97. Selbst auf seinen Mitschüler und glücklicheren Nebenbuhler, Tiziano Vecellio, hat Giorgione einen entschiedenen Einfluss ausgeübt; doch bildete dieser sich bald in besonderer Eigenthümlichkeit aus. Tizian war um d. J. 1477 zu Cadore (an der Gränze von Friaul) geboren und erhielt anfangs eine gelehrte Bildung. Er lebte mit den Gelehrten und Dichtern seiner Zeit, z. B. mit dem Ariost zu Ferrara, dem Pietro Aretino zu Venedig, in vertrauten Verhältnissen und ward von den Fürsten und Herren als der vorzüglichste Portraitmahler vielfach geehrt. Pabst Paul III. lud ihn nach Rom: besonders aber war es Kaiser Karl V., der ihn vielfach beschäftigte und den er sogar zweimal in Augsburg besuchen musste. (Ob er nach Spanien gekommen sei, ist sehr zweifelhaft). Er starb 1576, in seinem neun und neunzigsten Jahre, an der Pest.

2. In Tizians Werken entfaltet sich die venetianische Kunst in ihrer schönsten Blüthe. Was beim Giorgione noch als der Ausdruck einer herben glühenden Kraft erschienen war, löst sich hier und gewinnt das Gepräge einer freien, offenen und heiteren Schönheit, einer schönen und edlen Menschlichkeit. Von Tizian gilt es vornehmlich, was ich im Allgemeinen über die den Venetianern eigenthümliche Richtung gesagt habe. Er ist es, dessen Gestalten das vollkommenste Bewusstsein, den höchsten Genuss des Daseins abspiegeln. Eine selige Befriedigung, — so ähnlich den Marmorbildern des griechischen Alterthums und doch wiederum so verschieden, — ein ruhiges Genügen, eine harmonische, gleichmässige Existenz spricht sich überall in ihnen aus. Darum wirken sie so wohlthuend

---

§. 97, 1. *Breve compendio della vita del famoso Tiziano Vecellio di Cadore Cav. e pitt. con l'arbore della sua vera consanguineità. Venezia* 1622. — Neuer Abdruck: *Vita dell' insigne pitt. Tizian Vecellio già scritta da anonimo autore riprod. con lettere di Tiziano, per cura dell' Ab.* Franc. Accordini. *Venezia* 1809. — Stefano Ticozzi: *Vite de' pittori Vecellj di Cadore. Milano* 1817. — Northcote: *The life of Titian. London* 1830.

Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc. t. Titian.*

auf das Gemüth des Beschauers, darum theilen sie ihm, obgleich sie häufig eben nur ein Abbild des Nächsten und Bekannten, nur Darstellung schöner Formen ohne weitere Rücksicht auf geistige Verhältnisse und überirdische Begriffe zu enthalten scheinen, durchweg eine reinere und erhöhte Stimmnng mit. Es ist das Leben in seiner vollsten Potenz, es ist die Verklärung des irdischen Daseins ohne Nimbus und ohne Opferblut; es ist die Befreiung der Kunst aus den Banden kirchlicher Dogmen.

In seinen früheren Bildern erscheint Tizian noch als ein Anhänger des Bellini'schen Styles, den er jedoch bereits mit einer eigenthümlichen Kraft zu behandeln weiss. Eine Anbetung der Könige im Palast Manfrini zu Venedig, ein kleines 3.
figurenreiches Bild mit mancherlei Mängeln in den Figuren, aber mit einer artigen weiten Landschaft, ist gewiss eins seiner frühesten Stücke. Schon entwickelter sind eine Madonna 4.
mit Engeln in der Gallerie der Uffizien zu Florenz, und eine zierliche kleine Madonna im Palast Sciarra zu Rom. Sodann 5.
gehört hieher besonders ein schönes einfaches Bild in der ve- 6.
netianischen Akademie, den Besuch Mariä bei der Elisabeth darstellend; sowie auch eine sehr anmuthige Madonna mit dem 7.
Kinde aus dieser Zeit, in der k. k. Gallerie zu Wien, zu erwähnen ist.

Das schönste und vollendetste unter den Werken aus Tizians früherer Periode, eins seiner schönsten überhaupt, ist 8.
der Christus mit dem Zinsgroschen (*Cristo della moneta*), den er für den Herzog von Ferrara malte, jetzt in der Dresdner Gallerie befindlich. Alles vereinigt sich in dem Kopfe des Christus zur edelsten Wirkung: Schmelz der Fleischtöne, zarte Behandlung des Haares und Bartes, Anmuth der Lippen, und das Glänzende des Auges mit der Milde des abweisenden Blickes. Trefflich ist der Gegensatz in dem schlauen Pharisäer.

Unter den Werken aus Tizians entwickelter Periode nenne ich nur die bedeutendsten und berühmtesten. Zuerst diejenigen, welche der heil. Geschichte angehören. Eins der vorzüglich-

9. sten ist die grosse Himmelfahrt Mariä, die aus der Kirche S. Maria gloriosa de' frari in die Akademie von Venedig hinübergeführt ist. Es ist ein wunderbar mächtiges Weib, das in göttlichem Sturm emporgetragen wird; hier ist Alles schön, Kopf, Gestalt, Stellung, Faltenwurf, Pracht und Licht der Farbe. Reizende Gruppen von Kinderengeln umgeben sie. Unten stehen die Apostel, die in feierlichen Bewegungen emporschauen; doch scheinen diese Figuren im Ausdrucke nicht
10. ganz unbefangen. — Eine andre Himmelfahrt der Maria, aber nicht von solcher Bedeutung, ist im Dome von Verona. Schön ist es, wie hier die Maria einsam, ohne weitere Umgebung von Engeln, von den Wolken aufgehoben wird.

11. Bei weitem aber das trefflichste der hieher gehörigen Bilder ist eine Grablegung Christi im Palaste Manfrini zu Venedig. Es ist ein höchst vollendetes Meisterwerk, vielleicht das bedeutendste unter Tizians Bildern, und die edelste Darstellung dieses Gegenstandes. Hier ist das körperliche Geschäft des Tragens trefflich angeordnet, zugleich aber der geistige Schmerz zum eigentlichen Mittelpunkte der Handlung gemacht. Einer trägt zu den Häupten, ein andrer zu den Füssen Christi; Johannes der dahinter steht, erhebt Christi Arm. Maria zur Linken, in jammervoller Betrachtung, ist im Begriff in Ohnmacht zu fallen; Magdalena umfasst sie, ohne aber vom Heilande wegzublicken. Hier ist die grösste Schönheit der Gestalten, das edelste Pathos der Bewegung mit dem lebendigsten Affekt und der tiefsten innerlichsten Empfindung verbun-
12. den. — Eine Wiederholung desselben Bildes, und von gleicher Schönheit in der Ausführung, befindet sich im Museum von Paris.

Ebenso sind von Tizian sehr treffliche Altarbilder, Madonnen auf dem Throne, mit Heiligen umgeben und Fromme anbetend zu ihren Füssen, vorhanden. Ein schönes grosses
13. Bild der Art ist in der Kirche S. Maria de' frari zu Venedig. Einige andre vom höchsten Werthe sind in der Gallerie von
14. Dresden.

Andre etwas kleinere Bilder dieses Inhalts sind meist freier

geordnet; auf solchen sitzen und stehen die Heiligen in ungebundener Weise zusammen, und unterhalten sich einer mit mit andern. Die Italiener benennen dergleichen Darstellungen als „heilige Conversazionen". In solchen Bildern verschwindet natürlich der eigentlich erbauliche Zweck fast ganz und man sieht in ihnen insgemein nur eine Gesellschaft schöner und kräftiger Menschen, die manchmal ein andres als das religiöse Interesse zu verbinden scheint. Treffliche Bilder der Art findet
man u. a. in München, namentlich in der Leuchtenberg'schen 15.
Gallerie.

Tizian ist in denjenigen Darstellungen am vorzüglichsten, in welchen eine gewisse äussere Ruhe der Gestalten ihm Gelegenheit zur Entfaltung seiner eigenthümlichen Schönheit giebt. Selbst in der Himmelfahrt der Maria und in der Grablegung war dies der Fall. Anders ist es in denjenigen seltenen Darstellungen, in denen eine lebendig bewegte Handlung enthalten ist. Dergleichen ist seiner Natur fremd und man merkt den Zwang. Ein solches gezwungenes, an Manier gränzendes Wesen bemerkt man z. B. in seinem grossen Gemälde des
Petrus Martyr, in S. Giovanni e Paolo zu Venedig, — und 16.
in der Dornenkrönung Christi, im Museum von Paris. Doch 17.
hat sein Martyrthum des heil. Laurentius, in der Jesuitenkirche 18.
zu Venedig, welches ebenfalls zu dieser Klasse gehört, grosse Schönheiten. Leider hat dies Bild, sowie der ebengenannte Petrus Martyr, bedeutend gelitten.

Im Dogenpalaste zu Venedig hatte Tizian bedeutende Ma- 19.
lereien meist geschichtlichen Inhalts ausgeführt; diese wurden durch einen Brand, etwa um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, welcher fast alle inneren Theile des Palastes zer-
störte, vernichtet. Nur das Freskobild eines von Tizian ge- 20.
malten heil. Christophorus hat sich hier, über einer kleinen Treppe neben der Kapelle des Palastes, erhalten; der Kopf desselben ist schön, das Uebrige der Figur jedoch sehr mit-
telmässig. — In Verona, in der Sammlung des Rathspalastes, 21.
schreibt man ihm ein geschichtliches Gemälde von sehr grossen Dimensionen zu. Hier sieht man den Dogen von Vene-

dig auf dem Throne, zu seinen Seiten die Signori in rothem Kostüm; zur Rechten die Garde der Sklavonen, zur Linken in weiss seidener Kleidung die Rathsherren von Verona, welche dem Dogen Fahne und Schlüssel ihrer Stadt überreichen. Ueber ihnen, in Wolken, die heil. Jungfrau mit den Heiligen Marcus und Zeno (den Schutzheiligen von Venedig und von Verona). Die Composition des Bildes ist nicht gerade grossartig, auch erkennt man in Einzelheiten z. B. in den Heiligen, sehr deutlich die Hand minder vorzüglicher Künstler; die Portraitköpfe der dargestellten Personen aber sind höchst ausgezeichnet und voller Leben.

Eine besondere Meisterschaft hat Tizian in der Darstellung nackter weiblicher Gestalten entwickelt; hier zeigt sich der Zauber seines Colorits in seiner vollsten Gewalt. Nur ist zu bemerken, dass er in den Darstellungen solcher Art nicht selten eben mit dieser seiner Meisterschaft der Technik einen gewissen Prunk treibt und statt der Naivetät, statt einer unbefangenen heimlichen Situation, eine wohlüberlegte
22. Schaustellung schöner Glieder malt. Auffallend zeigt sich dies bei Vergleichung der beiden berühmten Venusbilder in der Tribune der Uffizien zu Florenz. Während die eine von diesen (sie trägt Blumen in der Hand, im Nebengemach erblickt man Frauen, welche Gewänder aus einer Lade nehmen) eben in der Naivetät ihrer Stellung eine verführerische Gewalt über
23. den Beschauer ausübt, so lässt die zweite (hinter der ein Amor steht) trotz der gleich hohen Meisterschaft der Technik kalt. Bewunderungswürdig ist übrigens an jener ersten, wie die ganz vom Licht umflossene Gestalt, die auf einem weissen Gewande und vor einem hellen Hintergrunde liegt, doch das schönste Relief der Formen und die kräftigste Farbe zeigt. — Aehnliche Bilder finden sich mannichfaltig, wie z. B.
24. zu Dresden; eine schöne Danae zu Neapel, eine andre zu Wien; Andres in England, namentlich ein berühmtes Bild in
25. der Gall. von Cambridge, wo in der Gestalt der Venus die Prinzessin Eboli portraitirt ist und König Philipp II., die Laute pielend, neben ihr sitzt. — Auch andre hieher gehörige vor-

zügliche Bilder sind in England vorhanden, z. B. zwei grosse 26.
Darstellungen der Diana und ihrer Nymphen im Bade, beide in der Stafford-Gallerie; in der einen sieht man den Actäon, in der andern wird die Schande der Kalisto entdeckt. In
derselben Gallerie ist noch ein andres zierliches Bild, eine 27.
Venus, die aus dem Wasser aufsteigt und sich die Haare trocknet, neben ihr eine schwimmende Muschel. Venus, die den 28.
Adonis von der Jagd zurückzuhalten strebt, in der englischen
National-Gallerie. Venus, halbe Figur, der Amor einen Spiegel 29.
vorhält, im Palast Barbarigo zu Venedig. U. a. m. — Eins der
meisterhaftesten Bilder dieser Art ist in der Gallerie Borghese 30.
zu Rom und führt den Namen der heiligen und irdischen Liebe. Man sieht auf demselben zwei schöne weibliche Gestalten, die auf dem Rande eines sarkophagartigen Brunnens sitzen. Die eine ist in ein prachtvolles weisses Gewand mit schönen Falten gekleidet. Die andre ist nackt, ein rothes Gewand fällt hinter ihr hinab; sie zeigt die reizendsten, zartesten und rein-
sten Körperformen. — Ein Bild von der grössten Gewalt 31.
schöner Sinnlichkeit, obgleich es fast nur bekleidete Figuren enthält, befindet sich in der Münchner Gallerie. Es stellt die Venus dar, welche ein junges Mädchen in die Geheimnisse des Bacchus aufnimmt. Es sind halbe Figuren. Venus sitzend, in weissem Untergewande und grünem Oberkleide, das blonde Haar in Flechten aufgewunden, ist eine Gestalt in edelster Fülle, von zarten, durchaus vollendeten Formen; in dem Auge, das auf die junge Bacchantin niederblickt, liegt der Zug einer tiefen Schwermuth, — es ist die Melancholie der Vollendung. Sie hält eine Pansherme (wie es scheint) in den Händen, die noch von einem Schleier umhüllt ist. Die Bacchantin beugt sich vor ihr nieder; minder zart in ihren Zügen als die göttliche Meisterin, ist doch ihr ganzes Wesen von Glut und Verlangen erfüllt; ungestüm drängen ihre Formen sich vor, nur mit Mühe hält sie die niedersinkenden Gewänder noch fest, schmachtend blickt ihr grosses glänzendes Auge zu der Göttin empor. Amor lehnt an dem Rücken der Venus und blickt ruhig auf seine junge Beute, für die er keinen Pfeil mehr an-

zusetzen braucht; ein junger hübscher Faun, im Begriff eine Traube zu pflücken, blickt mit einer gewissen gemässigten Spannung auf die Enthüllung der Herme; ein hässlicher Satyr, dessen Kopf hinter der Bacchantin sichtbar wird, hält eine volle Schale mit reifen Früchten über ihrem Haupte. (Die
32. Hauptfiguren dieses Bildes kehren auf manchen andren Gemälden wieder; so auf einer Darstellung der Venus mit Jagdnymphen in der Gallerie Borghese zu Rom, — wohl nur ein Schulbild, — und auf einem Bilde der k. k. Gallerie zu Wien, welches den Marchese del Vasto mit seiner Geliebten und andren Figuren darstellt.)

Vielleicht das Hauptverdienst Tizians besteht in seinen Portraitdarstellungen, in welchen sich die edelste Auffassung des Lebens zeigt. Diese beruht sowohl in demselben Elemente des schönen Colorits, vornehmlich aber auch in der trefflichen Anordnung und Ausfüllung des von dem Rahmen umschlossenen Raumes. Die Fülle dieser meisterhaften Portraits, welche über alle bedeutenden Sammlungen Europa's verstreut sind, ist nicht aufzuzählen. Zu seinen schönsten
33 gehören: ein weibl. Brustbild in reichem Costüme in der Gallerie Pitti zu Florenz (la bella di Tiziano.) Ein andres im
34 Palaste Barberini zu Rom, in prächtigem roth und weissem Kostüme, das an einen Pfeiler gelehnt, träumerisch zum Bilde herausschaut. Mehre Portraits des Ariost, z. B. in der Gal-
35. lerie Manfrini zu Venedig; mehrere des Pietro Aretino, z. B.
36. in München etc. etc. — Eins der vorzüglichsten Portraits
37. befindet sich im Museum zu Berlin: Tizian's Tochter, eine Schale mit Früchten emporhebend. Von diesem Bilde kom-
38. men mehrere Wiederholungen vor: eine in der Sammlung des Hrn. Coesvelt zu London; eine andre, ebenfalls in England, wo statt jener Früchte ein Schmuckkästchen auf der Schale
39. steht; ein viertes Exemplar im Königl. Museum zu Madrid; hier aber ist das Portrait zur historischen Darstellung umge-

§. 97, 37-39. Ueber diese verschiedenen Darstellungen s. den Aufsatz des Verf. in der Zeitschrift: Museum, Blätter für bildende Kunst, 1833, No. 30.

wandelt: es ist die Tochter der Herodias, die auf einer Schale das Haupt Johannis des Täufers trägt, das Kostüm ist freier behandelt, die Stellung leidenschaftlicher und das Ganze ein Bild voll der ergreifendsten Poesie. —

In seinen spätesten Bildern erscheint Tizian ziemlich 40.
schwach und manierirt; er fuhr bis in sein höchstes Alter zu malen fort und wollte es nicht glauben, dass Auge und Sinn schwächer geworden waren. Sein letztes, von ihm nicht ganz vollendetes Werk der Art, Christus vom Kreuze abgenommen, befindet sich in der Akademie von Venedig.

Bei Tizian, wie auch schon bei Giorgione, tritt die Land- 41.
schaft zuweilen in eigenthümlicher Bedeutsamkeit auf; auch soll Tizian zuerst selbständige Landschaftsbilder gemalt haben.

§. 98. Tizian hat sehr wenig eigentliche Schüler gebildet; um so mehr jedoch zählt er Nachahmer, welche sich seinen Styl anzueignen strebten, und wenn sie auch kein Werk ersten Ranges lieferten, doch meistentheils durch die Bahn der Naturnachahmung, wohin sie durch Tizians Beispiel geleitet wurden, vor manieristischen Verirrungen geschützt blieben. Zu diesen gehören zuerst mehrere Künstler aus seiner eigenen Familie: Sein Bruder Francesco Vecellio, von dem 1.
im Berliner Museum ein tüchtiges Altarbild vorhanden ist;
sein Sohn Orazio Vecellio, ein ausgezeichneter Portrait- 2.
maler; sein Neffe und treuer Reisegefährte: Marco Vecel- 3.
lio, von dem sich im Dogenpalaste zu Venedig einige leidlich gute Arbeiten vorfinden. Auch ist hier Girolamo di 4.
Tiziano, eigentlich Gir. Dante, zu nennen, ein guter Copist des Meisters.

Bonifazio Veneziano ist ein tüchtiger, ruhiger, hand- 5.
werklicher Meister der venezianischen Schule und guter Nachahmer Tizians. Venedig ist sehr reich an Bildern von seiner Hand, unter denen besonders diejenigen, welche einfach zusammengestellte Heilige oder heilige Familien enthalten, durch ihre schlichte Tüchtigkeit anziehen. In grösseren Compositionen reicht er nicht wohl aus; zu deren Durchdringung fehlt ihm Tizians Energie und die nachhaltige Kraft seiner Farben.

Doch ist auch in solchen im Einzelnen viel Schönes enthal-
6. ten, wie z. B. in einem grossen in der Akademie befindlichen Gemälde, welches das Gastmahl des reichen Mannes darstellt und darin besonders die Musikantengruppe (die nach löblicher venetianischer Sitte bei solchen Darstellungen nicht fehlen darf) durch die Charakteristik und Lebendigkeit der Köpfe anzieht.

7. Ein andrer guter Nachahmer Tizians ist Andrea Schiavone; eine schöne Anbetung der Hirten von ihm in der k. k. Gallerie zu Wien. — So auch Domenico Campagnola aus Padua, dessen vorzügliches Talent die Eifersucht
8. des Meisters rege zu machen wusste; in der Akademie zu Venedig von ihm vier Propheten, halbe Figuren. Bedeutenderes in Padua. — Giovanni Cariani aus Bergamo (ursprünglich ein Anhänger des Giorgione) verdient hier gleichfalls ehrenvolle Erwähnung. Seine Vaterstadt besitzt anmuthvolle
9. Gemälde seiner Hand. Das ausgezeichnetste ist das aus S. Gottardo in Bergamo, welches sich zur Zeit der französischen Herrschaft (ich weiss nicht, ob noch gegenwärtig) in der Gallerie von Mailand befand; Madonna, in reicher Landschaft sitzend; hinter ihr ein Teppich von zwei Engelknaben gehalten; zu ihren Seiten ein Hofstaat von Heiligen. Einfache Anordnung, schöner heiterer Charakter zeichnen das Bild sehr vortheilhaft aus. — Geronimo Savoldo aus Brescia ist ein nicht minder tüchtiger Nacheiferer Tizians; von ihm ist eine
10. schöne Anbetung der Hirten in der Gallerie Manfrini zu Ve-
11. nedig; eine anmuthige weibliche Figur im Museum von Berlin. — Bedeutender jedoch als alle diese ist Calisto Piazza
12. aus Lodi, von dem sich in der dortigen Kirche dell' Incoronata eine bedeutende Anzahl von Gemälden befindet, die in Bezug auf Reinheit des Sinnes und Tiefe der Charakteristik den schönsten Werken der Schule zur Seite stehen.

13. Ein eigenthümlicher Meister ist Alessandro Bonvicino von Brescia, gewöhnlich il Moretto di Brescia genannt, der im Anfange streng dem Tizianischen Style folgte, nachmals jedoch manches von der Richtung der römischen

Schule aufnahm und sich somit eine eigene Darstellungsweise bildete, die sich durch eine einfache Würde, durch eine stille Anmuth und Hoheit auszeichnet und nur in dem etwas grauen Colorit seinen Zeitgenossen nachsteht. Treffliche Werke von ihm sieht man besonders in seiner Vaterstadt, namentlich eine
schöne Krönung der Maria in der Kirche S. Nazario und ein 14.
andres Bild in der Sakristei dieser Kirche.

Der Schüler dieses Moretto war der berühmte Portrait- 15.
maler Gio. Batista Moroni, der in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts blühte. Die Portraits dieses Künstlers sind äusserst lebenvoll und mit höchster individueller Wahrheit gemalt, aber nie in einem erhöhten Zustande aufgefasst, daher der Körper und dessen Haltung sehr häufig etwas Beschränktes hat (wie sich gerade der zu Portraitirende dem Maler gegenüber zeigte, — dagegen Tizians Portraits sich fast immer durch die grossartigste künstlerische Abrundung, Ausfüllung des Raumes u. dgl. auszeichnen). In der Carnation hat Moroni gewisse, ein wenig violettliche Töne, in der Darstellung der Stoffe ist er vorzüglich. Gemälde von ihm
kommen in vielen Gallerieen (z. B. der venetianischen Aka- 16.
demie, der Gallerie Manfrini zu Venedig, den Uffizien zu Florenz u. s. w.) vor. In historischen Gemälden ist er wenig bedeutend.

Mit Moretto gleichzeitig blühte in Brescia Girolamo, 17.
il Romanino genannt; ein Künstler, der sich ebenfalls zumeist der venetianischen Schule anschloss, den Styl derselben jedoch wiederum in eigenthümlicher Weise ausbildete. Während Moretto sich durch Einfachheit und Ruhe auszeichnete, so hat dieser etwas eigen Phantastisches und lebhaft Bewegtes in seinen Compositionen. Bedeutendere Arbeiten von ihm kommen insbesondere zu Brescia und zu Padua vor: das
Hauptwerk am erstgenannten Orte im Hause des Conte Bru- 18.
gnoli, eine Abnahme vom Kreuz, durch die Lebendigkeit des
Affektes ausgezeichnet. Ein Altarbild mit verschiedenen Hei- 19.
ligen, reich an den mannichfaltigsten Nebenwerken, ist im Museum von Berlin.

20. Ein Schüler des Romanino war Girolamo Muziano, der nachmals in Rom thätig war und manches von der ausgearteten Weise der dortigen Schule annahm. Ein andrer:
21. Lattanzio Gambara, ein rühmlich genannter Künstler.
22. Wiederum Schüler des letzteren: Giovita Bresciano, genannt: il Brescianino, ein tüchtiger Maler in der späteren venetianischen Weise.

§. 99. Ziemlich unabhängig neben Giorgione und Tizian und als entschiedener Nebenbuhler des letzteren entwickelte sich Gio. Antonio Licinio Regillo da Pordenone (von seinem Geburtsort so benannt, geb. um 1484, gest. 1539). Ein Künstler, der sich sehr selten zu bewegteren Compositionen erhebt, sondern lieber, auch wo es wenig passend ist, eine einfache Zusammenstellung der Figuren beibehält; ebenso zeigen seine Köpfe fast nie den Ausdruck eines bewegten Affektes. Aber ein eigenthümlicher Vorzug Pordenone's besteht in der wunderbaren Weichheit und Zartheit (Morbidezza), welche er in der Malerei des Nackten besass und darin er selbst von Tizian unübertroffen ist. Ausgezeichnet ist er somit in Portraitbildern, in welchen er gern mehrere Köpfe auf
1. einem Bilde vereinigte; ein solches, das seine Familie vorstellt, befindet sich in der Gallerie Borghese zu Rom; ein
2. andres, Pordenone mit seinen Schülern, in der Gallerie Manfrini zu Venedig etc. Sein schönstes Gemälde ist in der
3. k. k. Gallerie zu Wien: die heil. Justina und neben ihr ein knieender Mann (Herzog Herkules von Ferrara). Das Gesicht dieser Heiligen ist wunderbar süss, mild und seelenvoll, auch der Kopf des Knieenden sehr schön. — Venedig besitzt gleichfalls manches Treffliche von Altarblättern seiner Hand,
4. wie namentlich eins der in der Akademie vorhandenen, eine Madonna mit Heiligen, ein sehr anmuthvolles und würdiges Bild ist. Ungleich weniger bedeutend ist sein vielgerühmter
5. S. Lorenzo Giustiniani, mit andern Heiligen umgeben, ebendaselbst (früher in S. M. dell' Orto). — Grössere Composi-
6. tionen von ihm sieht man namentlich in der Kirche S. Rocco zu Venedig: Heilige und Gruppen Hülfsbedürftiger zu ihren

Seiten; hier ist mehr Leben und Bewegung, doch im Einzelnen auch schon Hinneigung zur Manier. — Noch vieles Andre ist in Venedig und an verschiedenen Orten der Lombardei
vorhanden. — Seine angeklagte Ehebrecherin im Museum von 7.
Berlin erfreut sich grossen Rufes und ist, wenn auch nicht durch Handlung und Affekt, so doch durch höchst treffliche Charakterköpfe ausgezeichnet.

Schüler und Verwandter des Pordenone war Bernar- 8.
dino Licinio, ein Künstler von ähnlicher Richtung, aber meist nicht so edel in den Köpfen. In der Kirche S. M. de'
frari zu Venedig befindet sich von ihm u. a. ein gutes Altar- 9.
bild. Das Berliner Museum besitzt treffliche Portraits von
seiner Hand. — Andre Schüler: Calderari, ein trefflicher 10.
Nachahmer des Pordenone, und sein Schwiegersohn: Pompo- 11.
nio Amalteo, dessen Werke, wie die des Calderari, mit denen des Pordenone häufig verwechselt werden.

Ein zweiter, ebenfalls im Fache des Portraits ausgezeich- 12.
neter Künstler, Paris Bordone (1500—1570), ging wiederum einen eigenthümlichen Weg. Er bildete sich besonders nach Giorgiones Werken, vermied aber dessen strengere Auffassungsweise. Er zeichnet sich durch ein ungemein zartes rosiges Colorit, welches freilich schon an der Gränze der Weichlichkeit steht, aus. Seine weiblichen Portraits, derglei-
chen in den grösseren Kunstsammlungen (in der Gallerie von 13.
München, dem Belvedere und der Gallerie Esterhazy zu Wien, bei Manfrini zu Venedig, in den Uffizien zu Florenz u. s. w.; u. s. w.) mehrere gefunden werden, sind von einer ungemein süssen Anmuth, wenngleich nicht von sonderlich geistreicher Auffassung. — In grösseren Compositionen ist er, ähnlich wie Pordenone, unbedeutend und wiederum nur in den Köpfen vorzüglich. Sein berühmtestes Gemälde befindet sich in der
Akademie von Venedig und bezieht sich auf jenen Seesturm, 14.
den Giorgione bereits gemalt hatte. Hier sieht man den Fischer, welcher gegenwärtig war, als die Heiligen den Sturm gestillt, und welcher einen Ring, der ihm von dem heil. Marcus als Unterpfand seiner gnädigen Gesinnungen gegen Venedig

gegeben war, dem Dogen überreicht. Es ist ein figurenrei-
ches Bild, einfach, aber ebenfalls nicht kräftig in der Compo-
15. sition. Sehr schwach ist sein berühmtes Paradies, ebenfalls
in der Akademie (früher in der Kirche Ognissanti zu Treviso).
16. Anziehender sind einige kleinere Bilder, wie eine Maria mit
dem Kinde und der heil. Magdalena im Palast Manfrini, und
17. eine Ruhe auf der Flucht im Palast Pitti zu Florenz. U. dgl. m.

§. 100. Endlich ist unter den gegen die Mitte des sech-
zehnten Jahrhunderts blühenden Künstlern Venedigs noch
Batista Franco, il Semolei, zu erwähnen, der in Rom
studirt hatte und unter die Nachahmer des Michelangelo ge-
zählt wird. In seinen wenigen, in Venedig vorhandenen Ge-
mälden erscheint er als ein ziemlich gemässigter Anhänger
des florentinischen oder römischen Styles und verbindet den-
selben gut mit der eigenthümlichen Richtung der Venetianer.
Anziehend ist er besonders in kleineren, mehr dekorativen
Darstellungen in den Kassettirungen von Gewölben, wie der-
1. gleichen z. B. am Gewölbe der Scala d'oro im Dogenpalast
2. und in einer Kapelle der Kirche S. Francesco della Vigna
erhalten sind. In grösseren Gemälden — die bedeutendsten
in der eben genannten Kapelle — zeigt er mehr manieristi-
sches Wesen.

1. §. 101. Die venetianische Schule erhielt sich längere
Zeit in der Blüthe, im Besitze einer wahrhaften, lebendigen
Originalität, als dies bei den andern italienischen Schulen
der Fall war. Die glücklichen Verhältnisse des venetiani-
schen Staates auf der einen Seite, auf der andern das gesunde
Princip der Schule, sofern es vornehmlich auf Naturnachah-
mung beruhte, sind der Grund dieser Erscheinung. Freilich
kommen die venetianischen Meister, die in der zweiten Hälfte
des sechzehnten Jahrhunderts blühten und zu deren Betrach-
tung wir uns nun wenden, in ihrer Gesammtthätigkeit den
grossen Meistern der ersten Hälfte nicht gleich, aber im Ein-
zelnen stehen sie ihnen häufig würdig zur Seite.

2. Der erste unter diesen ist Jacopo Robusti, nach dem
Gewerbe des Vaters Tintoretto (Färber) genannt. Geb.

zu Venedig 1512, gest. 1594. Er war eine kurze Zeit in der Schule des Tizian, stand sich aber mit letzterem nicht gut, und verliess ihn bald, um ein eigenthümliches Studium einzuschlagen. In dem Arbeitszimmer, welches er in seiner Jugend bewohnte, hatte er, seine Richtung bezeichnend, die Worte angeschrieben: „die Zeichnung von Michelangelo, das Colorit von Tizian." Er copirte des letzteren Werke und zeichnete nach Gypsabgüssen florentinischer und antiker Sculpturen, vornehmlich beim Lampenlicht, um sich in stärkerer Modellirung zu üben; er verfertigte sich zu seinen Arbeiten Modelle, die er künstlich beleuchtete oder die er im Zimmer aufhängte, um so die von den Venetianern wenig geübte Perspektive zu gewältigen. Auf diese Weise vereinigte er mit dem venetianischen Colorit eine Kraft der Schattengebung, die seinen Bildern eine besondere Eigenthümlichkeit verlieh und, wo er im Kreise der Naturnachahmung beschränkt war, sehr glückliche Erfolge hatte. So z. B. in Altarbildern, wo neben den Heiligen die Gestalten anbetender Menschen darzustellen waren, wie ein solches sehr vortreffliches sich in der
Kirche S. Giovanni e Paolo zu Venedig, ein andres sich in 3.
der dortigen Akademie befindet. So vornehmlich in Portraits, 4.
deren von ihm in verschiedenen Sammlungen vorkommen:
zwei höchst ausgezeichnete im Museum von Berlin. 5.

Dagegen verleiteten ihn jene nach verschiedenen Seiten 6.
hinstrebenden Studien (denn Tizians Colorit und Michelangelo's Zeichnung waren eben doch Ergebnisse sehr verschiedenartiger Charaktere), mehr aber noch seine eigene Leichtigkeit im Produciren und eine im Technischen geübte Hand zu mannigfachen Missbräuchen, die besonders in seinen grösseren Compositionen unangenehm auffallen. Es fehlt den letzteren häufig, bei aller Lebendigkeit der Handlung, das Gefühl für eine grossartigere Gruppirung, die das Ganze in einander entsprechende Theile sondert und dem Auge Ruhe gewährt; und ebenso fehlt ein gleichmässig verbreitetes Interesse, welches alle dargestellten Personen mit in die Handlung des Ganzen verflicht; statt dessen sind vielfach Figuren angebracht, wel-

che nur ihrer schönen Musculatur wegen da zu sein scheinen. Seine Technik endlich ist in solchen Darstellungen häufig roh und handwerksmässig. Insgemein jedoch sind wiederum Einzelheiten in diesen Werken vorhanden, die das grosse Talent des Künstlers zur Genüge erkennen lassen.

Tintoretto war, wie ich eben erwähnte, sehr productiv, und Venedig vornehmlich ist überreich an seinen Werken. Zu den berühmtesten unter seinen Compositionen, gleichwohl nur von halberfreulicher Wirkung, gehören das Wunder des
7. heil. Marcus, der einen gemarterten Sclaven aus den Händen der Heiden rettet, in der Akademie, und eine grosse Kreuzi-
8. gung vom J. 1565 in der Schule des heil. Rochus. Dies Gebäude enthält ausserdem noch eine grosse Anzahl von Wer-
9. ken dieses Künstlers. Ebenso der Dogenpalast. Vornehmlich merkwürdig ist im letzteren eine Darstellung des Paradieses, ein Gemälde von 74 Fuss Länge und 30 Fuss Höhe (in Oel gemalt, wie alle Werke seiner Hand). Es befindet sich in dem Saale des grösseren Rathes, dem jetzigen Bibliotheksaale, und enthält ein unzählbares und unangenehmes Gewimmel menschlicher Gestalten; doch ist auch hier manches Tüchtige, und namentlich sind die Hauptfiguren, Christus und Maria, vortrefflich und würdig. — Unter den Schülern und Nachahmern des
10. Tintoretto werden sein Sohn Domenico Tintoretto und der Deutsche Jacob Rottenhammer rühmlich erwähnt.

§. 102. Gleichzeitig mit Tintoretto blühten in Verona verschiedene Künstler, deren Bildung in nahem Verhältniss zu der eigentlich venetianischen Schule steht. Hauptbilder von ihnen sind vornehmlich in den Kirchen und in der Gallerie des Rathspalastes von Verona zu suchen. Dahin gehören
1. Niccolò Giolfino, dessen Gestalten eine eigne Grossartigkeit, und im Ausdruck zugleich eine anziehende Milde haben.
2. — Giambatista dal moro (Schüler des bei Giorgione genannten Torbido il moro). Bilder von eigenthümlich starkem
3. Affekt, aber nicht ohne Uebertreibung. — Domenico Ricci, genannt: Brusasorci, ein in Verona gerühmter, aber mehr mittelmässiger Künstler, doch in der Technik meist tüchtig. —

Paolo Farinato, ein Künstler, der etwas eigen Grossartiges 4.
hat und der würdigste Vorgänger des gleich folgenden Paolo Veronese ist. Farinato erscheint durchhin, wenngleich nicht ohne Uebertreibung im Einzelnen, tüchtig und kräftig und mit erfreulicher Nachahmung der Natur.

Alle eben genannten Künstler und ebenso auch den Tin- 5.
toretto überstrahlte Paolo Caliari von Verona, genannt: Paolo Veronese (geb. um 1528, gest. 1588). Dieser Künstler bildete sich, was das Colorit betrifft, vornehmlich nach Tizian. In dem schönen Fleischtone kam er letzterem zwar nicht gleich; aber durch die Pracht der Farbe, wozu reiche Gewandungen und andre Stoffe viel beitrugen, durch eine klare und durchsichtige Behandlung der Schatten und durch grossartige Haltung und Harmonie brachte Paolo eine solche Magie in seine Gemälde, dass er in dieser Beziehung fast allen Meistern der venetianischen Schule vorangeht. Nie hat sich die Farbenpracht so verklärt, wie in seinen Werken; wie grosse berauschende Symphonien stehen seine Gemälde auf dem Tuche. Diese seine Eigenthümlichkeit spricht sich natürlich in denjenigen Darstellungen am Bestimmtesten und Grossartigsten aus, deren Gegenstand die Verrherrlichung irdischer Pracht ist: nicht in dramatisch bewegten Handlungen oder in andern Situationen, welche sonst die Aeusserung mannigfacher Affekte erfordern, — er liebte es vielmehr, festliche Zusammenkünfte darzustellen, reiche Mahlzeiten, zu denen der Anlass aus Momenten der heiligen Geschichte genommen, aber mit vollkommenster Freiheit behandelt wurde, namentlich in Bezug auf das Kostüm, welches ganz das der Zeit des Künstlers ist. Hier sieht man die schönste Entfaltung grossartiger Architekturen, die grösste Pracht der Gefässe, die glänzendsten und reichsten Kostüme, vor Allem aber kräftige und edle Menschen in einem erhöhten Momente des Daseins, in vollstem Genusse dessen, was die Erde schön macht. Sol-

---

§. 102, 5. Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Paolo Veronese.*

che Festmahlzeiten hat Paolo vielfach dargestellt. Zu den be-
6. rühmtesten Bildern der Art gehören: die Hochzeit zu Cana, im Museum von Paris (früher im Refektorium von S. Giorgio maggiore zu Venedig), 30 Fuss breit und 20 Fuss hoch. Ein glänzender Hof mit majestätischen Säulenhallen umgeben; die Tische mit den Gästen hufeisenförmig zusammengestellt; in der Mitte eine Musikantengruppe mit den Portraits des Paolo, Tizian und anderer berühmter venetianischer Maler; Diener mit prachtvollen Krügen im Vordergrunde, zuschauendes Volk auf erhöhter Balustrade und den Logen und Dächern
7. der ferneren Häuser. — Christus an der Tafel des Levi, in der Akademie von Venedig (früher im Refektorium von S. Giovanni e Paolo); eine ähnlich prächtige Tafel unter einer lufti-
8. gen Arkade im Style des Sansovino. — Eine zweite Hoch-
9. zeit zu Cana in der Gallerie von Dresden. — Christus an der Tafel des Simon, Maria Magdalena zu seinen Füssen, im Palaste Durazzo zu Genua. U. a. m.

Aehnlich behandelte Paolo Veronese auch andre Gegenstände, wo es mit deren Darstellung verträglich war, wie die
10. Dresdner Gallerie und Venedig mannigfache Beispiele der Art enthalten. — Auch die verschiedenen, zum Theil nur mit
11. Allegorieen überladenen Bilder, mit denen er den Dogenpalast zu Venedig schmückte, sind hieher zu rechnen.

In Altargemälden war er im Allgemeinen minder glücklich, indem die eigentliche Erbaulichkeit nicht das Element seiner Kunst war; hier verfällt er, in der Absicht grossartig zu erscheinen, nicht selten in eine unerfreuliche Manier. Doch ist unter diesen Bildern im Einzelnen Tüchtiges vorhanden.
12. Ein höchst anmuthvolles Bild dieser Art befindet sich in der Sammlung des Hrn. Craglietto zu Venedig. Es stellt die Madonna mit dem Kinde dar und vor ihr, knieend, Venezia, in der Gestalt einer schönen jugendlichen Dogaressa.

Auch in mythologischen Darstellungen bewegte sich Paolo
13. zuweilen mit Glück; namentlich ist unter diesen der Raub der Europa, im Dogenpalaste zu Venedig, rühmlichst zu erwähnen.

Seine Schüler und die Nacheiferer seiner Manier stehen bedeutend unter seiner eigenthümlichen Vortrefflichkeit. Dahin gehören vornehmlich Carlo Caliari, sein Sohn, und Batista Zelotti. 14.

§. 103. Während solchergestalt das venetianische Princip der Naturnachahmung dem Paolo Veronese bereits eine so eigenthümliche Richtung gegeben hatte, konnte es nicht fehlen, dass auch die gemeine Natur von ihnen künstlerisch behandelt und das sogenannte Genre ausgebildet wurde. Dies geschah in der Schule der Bassani. Der Stifter und Haupt- 1.
meister dieser Schule war Jacopo da Ponte, nach seiner Vaterstadt Bassano zubenannt (1510—1592). Jacopo Bassano studirte in Venedig die Werke des Tizian und des Bonifazio und arbeitete anfangs in der Richtung dieser Meister. Nachmals jedoch begab er sich in seine Vaterstadt zurück, ein einfaches Landstädtchen, dessen Umgebungen ihn zuerst zu seinen eigenthümlichen Compositionen angereizt zu haben scheinen. Er suchte sich diejenigen Gegenstände aus, in denen er Landschaften und Hütten, Bauern und andere niedere Classen des Volkes, Viehheerden, Geräthe des häuslichen Bedarfes u. dgl. in möglichster Ausbreitung anbringen konnte, indem er solche Darstellungen entweder mit Vorgängen aus der heiligen Geschichte oder der Mythologie staffirte, oder auch, ohne der Historienmalerei erst ein besonderes Compliment zu machen, bald einfache Scenen ländlicher Beschäftigung, Vieh- oder Kupfergeräthmärkte, u. dgl. darstellte, bald auch die menschlichen Figuren ganz wegliess und Höfe mit Thieren und Ackerwerkzeug, Geräthschaften der Küche, — also förmliche Stillleben, — malte. Diese Darstellungen zeigen im Ganzen wenig Mannichfaltigkeit der Erfindung; wenn man einige der Art gesehen hat, so kennt man so ziemlich den ganzen Vorrath, der über alle Gallerien zerstreut ist; auch die Gesichter der dargestellten Personen sind insgemein dieselben, wie er z. B. eine seiner Töchter bald als Königin von Saba, bald als Magdalena, bald als Bäuerin, welche Hühner in den Stall trägt, gemalt hat. Uebrigens tritt sowohl

jene mehr launige, wie jene gemüthlichere Auffassungsweise, welche der niedrigen Genremalerei ihren besonderen Reiz geben, in den Bildern des Bassano noch wenig hervor; er beschränkt sich auf eine derbe, kecke Nachahmung naheliegender Gegenstände, die er jedoch mit einer geistreichen Gruppirung und insbesondere mit einem anziehenden Spiel der Lichter und Farben zu verbinden weiss. In letzterem besteht das Hauptinteresse seiner Bilder; seine Farben leuchten in einer wundersamen Kraft wie Edelsteine, besonders die grünen, die bei ihm einen ganz eigenthümlichen Glanz entwickeln; seine Lichter sind scharf und fallen mit einer gewissen Keckheit auf die Gegenstände, so dass sie an den Figuren fast nur, wo sich Winkel bilden, an den Schultern, am Knie, am Ellbogen, angebracht sind. Demgemäss zeigt auch seine Pinselführung eine eigne geistreiche Manier, die in der Nähe wie ein verworrener Auftrag aussieht, von fern aber eigentlich den Zauber seines Colorits begründet.

Es sind meist Zimmergemälde von geringeren Dimensionen, die, wie gesagt, wenigstens in den italienischen Gallerien nirgend fehlen. Doch ist nicht Alles der Art von ihm. Er
2. hatte eine förmliche Fabrik für diese Darstellungen errichtet, darin ihn seine vier Söhne, eingeübt in seine Manier, unterstützten. Zwei von diesen, Francesco und Leandro Bassano, zeichneten sich auch in eigenthümlichen Compositionen, vornehmlich kirchlicher Gegenstände, aus, ohne in diesen jedoch sonderlich Bedeutendes zu leisten. Eins der besten ei-
3. genthümlichen Werke Francesco's befindet sich unter den Deckengemälden des Dogenpalastes von Venedig (sala del scrutinio) und stellt die Einnahme von Padua zur Nachtzeit vor. Von Leandro sieht man ein tüchtiges Gemälde der
4. Dreieinigkeit in der Kirche S. Giovanni e Paolo zu Venedig.

Neunter Abschnitt.

Verfall der Kunst.

§. 104. Während die venetianische Kunst das ganze sechzehnte Jahrhundert hindurch in lebendiger Originalität blühte und auch in der zweiten Hälfte noch so grossartige Leistungen hervorbrachte, wie wir namentlich beim Paolo Veronese kennen gelernt haben, so verfielen die andern grossen Schulen in dieser späteren Zeit auf eine beklagenswerthe Weise. Der Sinn der hieher gehörigen Künstler war nur auf Nachahmung oder vielmehr auf geistlos manieristische Uebertreibung der in den Meisterwerken vorgefundenen Motive gerichtet, und fast nur in Portraitbildern, wo unmittelbarste Naturnachahmung geboten war, leistete man, wenn auch nicht Grosses und eigenthümlich Schönes (wie die Venetianer), so doch immerhin leidlich Tüchtiges. Wir wollen über diese wenig anziehenden Erscheinungen schnell hinweggehen.

Bei den Florentinern galt vor Allem die Nachahmung 1.
Michelangelo's, dessen Grossartigkeit imponirte, dessen gewaltigen Geist zu begreifen jedoch viel mehr als blosse Copisterei erforderlich ist. Dazu kam, dass Florenz fast nur Sculpturen Michelangelo's besitzt, die grösseren Theils schon nicht frei von einem gewissen affektirten Wesen sind, und dass die Florentiner nach diesen studirten und ihre, durch gewaltsame Bewegungen motivirte Musculatur sich anzueignen suchten, ohne dabei von den erforderlichen theoretischen Kenntnissen unterstützt zu sein. So geriethen sie in mannigfache Irrthümer, senkten die Muskeln bald an unrechter Stelle ein, zeichneten sie bald gleich in Bewegung und Ruhe, an kräftigen wie an zarten Körpern u. s. w. Mit dieser vermeinten Grossartigkeit des Styles zufrieden, kümmerten sie sich wenig um das Uebrige. Auf manchen ihrer Bilder findet man eine Menge Gestalten übereinander, man weiss nicht, auf welcher Fläche, nichts sagende Figuren, halbnackte Modellakte u. dgl. Matte Farben,

oberflächlich leichter Auftrag und mangelhafte Rundung traten an die Stelle der früheren energischen Ausführung. Die bedeutenderen unter ihnen sind:

2. Giorgio Vasari aus Arezzo (1512—1574). Ein vielseitiger Künstler, Historienmaler und Architekt; er stand vielen Bauten vor und leitete was zu deren Ausschmückung gehört. Florenz, Arezzo, Rom, Neapel sind reich an Werken seiner schnell fertigen Hand. Zu bemerken ist unter andern das von ihm gemalte treffliche Portrait des Lorenzo de' Medici in der Gallerie der Uffizien zu Florenz. — Sein grösseres Verdienst besteht in seiner literarischen Thätigkeit, indem die von ihm verfassten Künstlerbiographieen (*Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*), die er zuerst im J. 1550, in einer zweiten vermehrten Auflage im J. 1568 herausgab, das erste bedeutende Werk sind, welches über neuere Kunstgeschichte verfasst wurde. Dies Werk ist noch immer die Quelle, vornehmlich für die Geschichte seiner Zeitgenossen und nächsten Vorgänger; und wenn in der Zusammenstellung der mannichfaltigen Notizen auch nicht diejenige scharfe Kritik, welche der heutige Standpunkt der Wissenschaft erfordert, hervortritt, so ist es doch in der Gemüthlichkeit des Vortrages und der lebendigen Anschaulichkeit der Schilderungen bisher noch nicht übertroffen.

3. Francesco de' Rossi, nach seinen Gönnern: de' Salviati genannt. Vasari's Freund und ihm in seinen künstlerischen Leistungen ziemlich ähnlich.

4. Angiolo Bronzino. Ebenfalls ein genauer Freund Vasari's. Nachahmer des Pontormo und diesem in Bildnissen ähnlich; nur zuweilen ein schlechteres Colorit, theils bleifarbig, theils kreidig mit einem schminkeähnlichen Roth.

5. Alessandro Allori. Enkel und Schüler des vorigen. Ziemlich unbedeutend.

6. Santi Titi. Ebenfalls Schüler des Bronzino. Im Einzelnen minder manierirt.

7. Batista Naldini; Bernardino Barbacelli, gen.: Poccetti; u. a. m. —

Die Sieneser wurden nicht in gleichem Grade von dem allgemeinen Verderben der Manieristen ergriffen. Arcangiolo Salimbeni namentlich, Francesco Vanni, Domenico Manetti u. a. zeigen in dieser entarteten Zeit noch mannigfach Tüchtiges und ein unbefangenes Festhalten an dem Vorbilde der Natur, wenngleich sie sich im Grossen und Ganzen auch nicht mehr zu der Einfalt der früheren Meister erheben konnten. 8.

Einer der geistreichsten Anhänger und Nachahmer Michelangelo's ist Marco di Pino oder Marco da Siena, der in Neapel thätig war. Hier sieht man viele Gemälde von ihm und neben vielem Affektirten und Unbedeutenden doch auch recht Tüchtiges und Geistvolles. — 9.

Die schlimmste Ausartung der Kunst findet man in Rom, an dem Orte, wo die grösste Anzahl der vollkommensten Musterbilder vorhanden war. Hier geschah bis auf die letzten drei Jahrzehnte des sechzehnten Jahrhunderts wenig Namhaftes für die Kunst, und von 1570—1600 bot man sodann im Gegentheil Alles auf, um dieselbe ganz an den Rand des Verderbens zu bringen. Pabst Gregor XIII. und seine Nachfolger liessen zwar sehr Vieles bauen und malen, aber es hatte einzig und allein die Schnellmalerei für sie einen Werth; die Kunst wurde zum schlechtesten Handwerk herabgewürdigt. 10.

Die besten unter den Künstlern der Zeit sind: Girolamo Siciolante da Sermoneta, welcher ein Streben zeigt, sich im Style der raphaelischen Schule zu erhalten. Ein treffliches Gemälde dieses Künstlers, eine Pietà (Christusleichnam, von den Angehörigen betrauert) darstellend, befindet sich in der Gallerie des Grafen A. Raczynski zu Berlin. 11.

Taddeo und Federigo Zuccaro. Beide meist sehr nüchtern und trivial, in einem widerwärtig geleckten Wesen befangen. Doch zeigt sich auch bei ihnen die Grundlage eines bedeutenden Talentes, die besonders da hervortritt, wo Portraitdarstellungen sie nöthigten, der Natur sich näher zu halten. Dies wird besonders aus ihren historischen Gemälden 12.

13. im Schlosse von Caprarola ersichtlich. — Federigo malte
14. u. a. die Kuppel des Domes von Florenz aus; es sind über 300 Figuren von 50 Fuss Höhe. Ein Gedicht, das zu jener Zeit erschien, schliesst:

„Nie wird die Klage von Florenz entweichen,
Sieht man die Kuppel nicht weiss überstreichen."

Es ist aber nicht geschehen. Federigo war auch Schriftsteller und schien mit Vasari wetteifern zu wollen. Er schrieb ein theoretisches Werk über die Kunst*), worin es von intellectiven und formativen Begriffen, von substantiellen Substanzen, von formellen Formen" u. dgl. wimmelt, worin es u. a. heisst „dass die Philosophie und das Philosophiren eine metaphorische gleichnissartige Zeichnung sei." u. s. w. Gerade so hohl und aufgeblasen wie diese Worte, sieht die Mehrzahl ihrer Bilder aus.

15. Bedeutender als die genannten war Giuseppe Cesari, il Cavalier d'Arpino, dessen Blüthe jedoch mehr in den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts fällt. In ihm zeigt sich wenigstens eine gewisse Mässigung jener trostlosen Manier und namentlich eine tüchtige heitere Färbung. Er bildete eine grosse Schule, mit welcher er die römische Kunst beherrschte und eine entschiedene Opposition gegen andre Meister, vornehmlich gegen die Schule der Caracci (von der im Folgenden) bildete. —

16. Aehnlich unerfreuliche Erscheinungen begegnen uns in Bologna, wohin, wie wir gesehen haben, der Styl der römischen Schule durch Raphaels Schüler und Nachahmer übertragen war.

17. Prospero Fontana, Lorenzo Sabbatini, Orazio Sammachini, Bartolommeo Passerotti, sind gerühmte

---

§. 104, 13. *Illustri fatti Farnesiani coloriti nel Real Palazzo di Caprarola dai fratelli Taddeo Federigo e Ottaviano Zuccari dis. et inc. da G. G. de Prenner. Roma* 1748.

*) *L'idea de' scultori, pittori e architetti. Torino*, 1607. Ausserdem sind noch verschiedene andre kleine Schriften des Zuccaro bekannt.

Meister dieser Periode; sie erscheinen aber im Allgemeinen nicht minder als unerquickliche Manieristen.

Bedeutender ist die Tochter des Prospero, Lavinia Fon- 18.
tana, die etwas Tüchtiges und Derbes in ihrer Malerei hat, und namentlich in Bildnissen ganz Ausgezeichnetes lieferte.

Ebenso gehört Dionisio Fiammingo, eigentlich D. 19.
Calvart, ein Niederländer aus Antwerpen, der seine Bildung in der Schule des Prospero Fontana erhielt, zu den bessern Künstlern. Auch er zwar ist nicht von Manier frei, aber er zeichnet sich durch ein wärmeres Colorit, das er vielleicht aus der Heimath mitgebracht hatte, vor jenen aus. — Auch
Bartolommeo Cesi verdient eine rühmlichere Erwähnung, 20.
indem seine Bilder, wie die der Lavinia Fontana, ein näheres Eingehen auf die Vorbilder der Natur zeigen.

Endlich ist noch Luca Longhi zu erwähnen, der sich 21.
mehr zu jener alterthümlichen Weise der Schule des Francia neigt, dessen Bilder aber, statt der innig gemüthvollen Auffassung des Francia, nur den Ausdruck einer schwächlichen Frömmelei haben. —

Aehnliche Erscheinungen wiederholten sich auch an an- 22.
dern Orten; ich übergehe dieselben und erwähne nur unter den Genuesern, wohin Perin del Vaga den Styl der römischen Schule verbreitet hatte, der Brüder Andrea und Ottavio Semini, besonders aber des Luca Cambiaso (Luchetto da Genova), der neben mancherlei manieristischer Ausartung doch im Einzelnen, durch eine tüchtige und gesunde Auffassung der Natur, erfreulich wirkt.

Von den neapolitanischen Manieristen der Zeit muss vor 23.
Allen ein Künstler, Simone Papa giov., ausgenommen werden, der sich in einer eigenthümlich schönen Einfalt zu behaupten wusste und sich durch treffliche, klare Formen auszeichnet. Sein bedeutendstes Werk sind die Fresken im Chore der Kirche Monte Oliveto zu Neapel.

Sechstes Buch.

Restauration und neuer Verfall.

Meister des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts.

Vorbemerkung.

1. §. 105. Die Blüthe der grössten Maler Italiens war in jene Periode gefallen, da das Pabstthum, die äussere Repräsentation der Kirche, zugleich den Gipfel irdischer Macht erreicht, da der Pabst einen bedeutenden Platz in der Reihe der weltlichen Fürsten eingenommen hatte. Aber diese eigenthümliche Erscheinung musste, sowie sie vollkommen ins Leben getreten war, zugleich den Widerspruch, der in ihr lag, offenbar machen und an diesem selbst zu Grunde gehen. Die Verweltlichung des Pabstthumes rief Reformationen, für Italien so gut wie für den Norden, hervor, die nach langen Kämpfen endlich zu Stande kamen. Die Zwischenzeit aber, bevor Reformation und Restauration festgestellt waren, hatte natürlich für die Kunst höchst verderblich wirken müssen. Der innere Halt eines unbefangenen Glaubens an ihre geistige Würde war verloren, und Manier und Affectation an dessen Stelle getreten. Dazu waren mannigfach äussere, politische Bedrängnisse gekommen, welche namentlich die römische Schule sehr bald, ähnlich auch die florentinische zu demjenigen Zustande der Entartung brachten, welchen wir im Vorigen kennen gelernt haben; nur die venetianische Schule hatte sich

unter den günstigeren Umständen, von denen ich ebenfalls bereits gesprochen habe, eine längere Zeit hindurch gross und bedeutend erhalten.

Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts hatten sich jene 2. politischen Gährungsstoffe auseinander gesetzt. Für Italien war ein neues mächtiges Pabstthum begründet worden, welches die geistigen Tendenzen wieder in ihrer alten Würde zu erfassen und der Kunst ebenso einen neuen Lebensodem einzuhauchen suchte. Aber es war eine Zeit der Restauration, für die Kunst sowie für die politischen Verhältnisse: — die Zeit des frei schaffenden, nur durch sein eigenes Gesetz beschränkten Genius war vorüber.

Man benennt den grössten Theil der Künstler dieser Zeit, 3. am Ende des sechzehnten und in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts gewöhnlich mit dem Namen der Eklektiker (Auswähler), insofern sie nemlich aus den Werken der einzelnen grossen Meister ihre vorzüglichsten Eigenschaften herauszuziehen und zu einem Ganzen zu vereinigen suchten (ohne dabei jedoch das Studium der Natur aus den Augen zu setzen). Natürlich liegt in dieser eklektischen Richtung, wenn sie auf die Spitze getrieben wird, ein grosser Missverstand der eigentlichen künstlerischen Conception und Ausübung, indem jene älteren Meister gerade in ihren besonderen Eigenthümlichkeiten gross waren, und innerlich Verschiedenartiges zu vereinen, schon an sich ein Widerspruch ist.

Diesen Eklektikern gegenüber und in Opposition mit 4. ihnen, bildete sich eine andre Richtung, die ihre Aufgaben selbständig und verschieden von der Weise jener grossen älteren Künstler zu lösen suchte, und dieser Lösung zunächst in der Nachbildung der gemeinen, rohen Natur, frappant und grell aufgefasst, zu genügen glaubte. Man benennt die Künst-

---

§. 105, 1. 2. Vergl. die treffliche Darstellung dieser Verhältnisse von L. Ranke: Fürsten und Völker von Süd-Europa im 16. und 17. Jahrhundert, Bd. II. (Auch unter dem Titel: Die römischen Päpste, ihre Kirche und ihr Staat im 16. und 17. Jahrhundert, Bd. I.) Berlin 1834; S. 492. ff.

ler dieser Richtung gewöhnlich als die Naturalisten. Beide Richtungen traten indess nicht ohne gegenseitigen Einfluss, namentlich nicht ohne Einfluss der Naturalisten auf die Eklektiker, ins Leben, und es sind die Künstler der einen Richtung nicht immer mit vollkommener Bestimmtheit von denen der andren zu sondern.

Erster Abschnitt.

Eklektische Schulen.

§. 106. Die bedeutendste unter den eklektischen Schulen ist diejenige, welche zu Bologna, durch die Familie der
1. Caracci gegründet ward. Der eigentliche Stifter dieser Schule ist Lodovico Caracci, (geb. 1555, gest. 1619), ein Schüler des Prospero Fontana und nachmals des Tintoretto in Venedig. Seine Jugend verbrachte dieser Künstler in sehr anhaltenden und strengen Studien, welche der Kunstweise jener Zeit fremd geworden waren und ihm mannigfachen Spott und Verachtung zuzogen. Um so deutlicher fühlte er es, wie wünschenswerth eine Reform, wie nöthig es sei, statt der fessellosen Willkühr jener Manieristen Regeln und verständige Grundsätze in die Kunst einzuführen. Da er jedoch bei einem solchen Vorhaben einen förmlichen Krieg gegen die Uebermacht jener verwilderten Zunft beginnen musste, so sah er sich zuvörderst nach kräftiger Unterstützung um. Er fand dieselbe in der Person seiner beiden Neffen, des Agostino und Annibale Caracci (Agost. 1558 — 1601; Annib. 1560 — 1609). Beide waren Söhne eines Schneiders, Agostino war zum Goldschmied bestimmt, Annibale zu dem Gewerbe des Vaters; Lodovico erkannte das hervorstechende Talent der beiden jungen Menschen für die Malerei, und unterzog sich ihrer künstlerischen Ausbildung.

In Gemeinschaft mit ihnen eröffnete er sodann zu Bologna eine Kunstakademie, welche den Namen der Incamminati (Wandrer) führte; sie versahen dieselbe mit den zum Studium nöthigen Mitteln; mit Gypsabgüssen, Zeichnungen und Kupferstichen, sorgten für zweckmässiges Zeichnen und Malen nach dem Nackten, für Unterricht in den theoretischen Fächern der Perspektive, Anatomie u. s. w. und leiteten ihre Schüler mit Klugheit und Liebe, während diese mannigfach von dem Hochmuth der älteren Meister zu leiden gehabt hatten. Trotz des Widerspruchs von Seiten der letzteren wurde die Schule des Caracci von Tage zu Tage mehr besucht, und es währte nicht lange, so mussten die übrigen Kunstschulen der Stadt geschlossen werden. 2.

Naturbeobachtung und Nachahmung der grossen Meister waren die Grundsätze dieser Schule. Letztere geschah so, dass sie entweder die einzelnen Vorzüge jener Meister in Einen Gesammtvorzug zu verschmelzen suchten, oder (auf etwas rohere Weise) dass sie die einzelnen Figuren ihrer Gemälde, ja nach deren besonderem Charakter, in der Weise des einen oder des anderen Meisters malten. Es giebt ein Sonett vom Agostino Caracci, in welchem er den Grundsatz der Schule dahin ausspricht: dass man die Zeichnung der Antike nachahmen müsse, die Farbenbehandlung der Venetianer, das Colorit der Lombarden (d. h. des Leonardo), die Natürlichkeit des Tizian, die Grossartigkeit des Michelangelo, den reinen und erhöhten (*sovrano*) Styl des Coreggio, die edle Symmetrie Raphaels, die Wohlanständigkeit des Tibaldi, die Erfindung des Primaticcio, ein wenig (sic!) von der Grazie des Parmigianino — und dass man das Alles übrigens schon in den Werken des Niccolò dell' Abate vereinigt finde. Ich habe schon vorhin bemerkt, dass aus solchen heterogenen Theilen kein wahrhaftes Ganze entstehen kann. Das Zusammentragen der technischen Vorzüge jener Meister, die das Ergebniss lebendiger und eigenthümlicher Kunstanschauung gewesen waren, konnte — im besseren Falle — wohl zur Regelrichtigkeit und technischen Tüchtigkeit führen, aber kein geistig belebtes Pro- 3.

dukt erzeugen. Aeussere Regelrichtigkeit ist der Gesammtcharakter dieser ganzen Schule, und darin besteht allerdings ein grosses Verdienst im Verhältniss zu der nächst vorhergehenden Periode; aber selten findet man in ihr Werke, welche den Stempel eines unbefangenen, wahrhaft erfreulichen Sinnes tragen.

Lodovico Caracci hat im Allgemeinen mehr das Verdienst eines Lehrers als bedeutender selbstständiger Leistungen
4. in der Kunst. Bologna, vornehmlich die Pinakothek, zählt die grösste Anzahl seiner Gemälde, unter denen in der Gesammt-Composition selten etwas Anziehendes und Würdiges gefunden wird; man muss das Tüchtige mehr im Einzelnen aufsu-
5. chen. Zu den trefflichsten unter den Bildern der Pinakothek gehört eine Madonna in einer Engelglorie, auf dem Monde stehend, Franciscus und Hieronymus zu ihren Seiten (aus der Kirche S. M. degli Scalzi); hier ist die Madonna und auch das Kind mit einer eignen Anmuth und mit glücklicher Nachahmung des coreggio'schen Helldunkels gemalt. Sodann eine
6. Geburt Johannis des Täufers mit manchen anziehend naiven
7. Partieen. — Im Kloster S. Michele in Bosco zu Bologna malte er mit seinen Schülern Scenen aus der Geschichte des heil. Benedict und der heil. Cäcilia, welche im Einzelnen ebenfalls manches Schöne, selbst grossartig Anmuthvolle haben.

Agostino Caracci hat im Ganzen weniger gemalt. Er war ein Mann von gelehrter Bildung und leitete den theoretischen Unterricht in der Akademie. Er ist vornehmlich als
8. Kupferstecher berühmt. Unter seinen Gemälden ist das bedeutendste in der Pinakothek von Bologna: der heil. Hieronymus, welcher sterbend das Abendmahl empfängt, (aus der Karthäuserkirche zu Bologna); ein Bild, dem man zwar, wie allem Grossen der Zeit, die Absichtlichkeit der Composition ansieht, das übrigens jedoch in trefflicher Charakteristik durch-

---

§. 106, 7. *Il claustro di S. Michele in Bosco di Bologna, dip. dal famoso Lodovico Caracci e da altri maestri usciti della sua scuola; descr. del Sig. Malvasia. Bologna* 1694.

geführt ist und in der Ausführung des Einzelnen viel Gutes enthält.

Annibale Caracci ist bei Weitem der bedeutendste in dieser Familie. In seinen früheren Werken zeigt sich, in Folge seiner Studien im oberen Italien, vornehmlich Nachahmung des Coreggio, dann des Paolo Veronese; bei seinem späteren Aufenthalt in Rom gewann dagegen der Styl der römischen Schule in seinen Gemälden die Oberhand. In der Pinakothek von Bologna sieht man eins seiner Gemälde (aus der 9.
Kirche S. Giorgio) in welchem die Madonna in der Manier des Paolo Veronese, das Kind und der kleine Johannes in der Manier des Coreggio, Johannes der Evangelist in der Manier des Tizian und die heil. Kath rina in der Manier des Parmigianino gemalt sind. — Aehnliche Motive enthält ein grosses 10.
Gemälde des heil. Rochus, welcher Almosen austheilt, in der Dresdner Gallerie, eins seiner berühmtesten Werke. — Am liebenswürdigsten und freisten erscheint Annibale in kleineren Compositionen, namentlich in Madonnen und heiligen Familien. Ein sehr anmuthiges Bild der Art in der Tribune zu 11.
Florenz; ein andres im Museum von Berlin. — Sehr aus- 12.
gezeichnet ist eine Pietà, die er mehrfach wiederholt hat: 13.
der Leichnam Christi im Schoosse der Maria und zwei klagende Engelknaben. Das Bild ist trefflich componirt und namentlich trägt die Maria etwas von der freieren Würde der Meister vom Anfange des Jahrhunderts; ein sehr schönes Exemplar dieses Bildes ist in der Gallerie Borghese zu Rom; ein 14.
andres im Museum von Neapel. — Als Annibale's Hauptwerk bezeichnet man gewöhnlich den grossen Cyklus der Fresko- 15.
malereien, welche er im Palast Farnese zu Rom, besonders in der sogenannten Gallerie dieses Palastes, ausgeführt hat, und in welchem Gegenstände der alten Mythologie dargestellt sind. Und in der That sind diese Werke vor Allen bezeichnend für

---

§. 106, 15. Mehrfach gest., am Wichtigsten: ***Galeriae Farnesianae Icones** etc. **ab Annibale Carracio coloribus expressae a Petro Aquila** del. inc. **Romae.***

den Standpunkt der Schule: sie enthalten viel Meisterliches in der Zeichnung, im Faltenwurf und in der schönen heiteren Farbe; manche Modellirung, manches Helldunkel ist sehr glücklich ausgeführt. Aber, abgesehen davon, dass man ein sehr absichtliches Studium Raphaels und Michelangelo's bemerkt, so vermisst man vornehmlich das rechte innere Leben, die wirkliche sinnliche Lust, die doch vor Allem in den Gegenständen der Art erfordert wird. Wenn z. B. in der Galathea die u. a. in dem Cyklus dieser Darstellungen vorkömmt, der Composition und Geberde nach zu urtheilen, ein Bild der kühnsten Sinnlichkeit beabsichtigt war, so ist dieselbe wiederum im Ausdruck vollkommen gleichgültig und langweilig. — Dasselbe gilt auch von andren mythischen Darstellungen Anni-
16 bale's, in denen zum Theil (wie in seiner berühmten Bacchantin in der Tribune zu Florenz und im Museum von Neapel) die meisterlichste Behandlung des Colorits gefunden wird. Die Malereien im Palast Farnese sind übrigens auch Annibale's letztes bedeutendes Werk. Der Geiz, mit welchem er bezahlt ward, erregte seinen Verdruss und wirkte nachtheilig auf seine Gesundheit, die sodann durch eine Reise nach Neapel und durch die Verfolgungen, welche er von den dortigen Malern auszustehen hatte, zerstört wurde. Er starb bald nach seiner Rückkehr in Rom.

Ausser seinen Arbeiten im Fache der Historienmalerei ist Annibale auch als einer der ersten zu nennen, welche die Landschaftsmalerei als eine selbständige Gattung behandelten. Doch fehlt seinen Landschaftsbildern zumeist noch der anziehende Reiz späterer Werke; sie tragen mehr das Gepräge
17. geistreicher Dekorationen. Mehrere der Art befinden sich in
18. der Gallerie Doria zu Rom; ein sehr vorzügliches Bild, von höchst energischer Wirkung und poetischer Composition, im Museum von Berlin.

Aus der Schule der Caracci ist eine Reihe bedeutender Künstler hervorgegangen, die sich in verschiedenartiger Eigenthümlichkeit ausgebildet und zum Theil die Meister selbst über-

troffen haben. Die vorzüglichsten und berühmtesten sind folgende:

§. 107. Domenico Zampieri, genannt: Dominichino (1581—1641). Ein Künstler, in dessen Werken zu- 1.
weilen, wie bei keinem Meister der Zeit, dieselbe reine Naivetät und freie schöne Auffassung der Natur auftaucht, welche den Zeitgenossen Raphaels eigen war. Aber auch er vermochte sich im Ganzen und Wesentlichen nicht über die hemmenden Regeln seiner Schule zu erheben, und um so weniger, als ihm nicht eine sonderlich reiche Phantasie gegeben zu sein schien. Mannigfach hat er vorhandene Compositionen benutzt, wie namentlich sein berühmtes Gemälde der Communion des 2.
heil. Hieronymus (gegenwärtig in der Gallerie des Vatikans zu Rom) eine Nachahmung von dem erwähnten Gemälde des Agostino Caracci ist; doch ist diese Nachahmung nicht ängstlich und in den einzelnen Köpfen der dargestellten Personen spricht sich eine schöne Individualität aus. Wo begeisterte Zustände, eine höhere Auffassung des Lebens, eine grossartig bewegte Handlung darzustellen waren, erscheint Dominichino kalt, nüchtern und theatralisch berechnet, dagegen sind insgemein die Nebenpersonen des zuschauenden Volkes, die nur einen geringeren Grad der Theilnahme an diesen Darstellungen zu äussern haben, von grosser Anmuth und einer edleren Schönheit. Ein auffallendes Beispiel dieser Art sind die beiden Fresken aus dem Leben der heil. Cäcilia in der Kirche 3.
S. Luigi zu Rom. — Seine schönsten Werke sieht man zu Fano in einer Kapelle des Doms, wo Dominichino Scenen 4.
aus dem Leben der heil. Jungfrau al fresco malte; diese haben zwar bei einem Brande der Kirche durch Rauch gelitten, doch lässt sich hier (vornehmlich in dem am Besten erhaltenen Bilde, welches den Besuch der Maria bei der Elisabeth vorstellt) noch deutlich ein so durchgehender Schönheitssinn, eine solche Reinheit, Klarheit und Milde erkennen, wie vielleicht

---

§. 107, 1. Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc. t. Dominichino.*

5. in keinem andren seiner Werke. — In den Fresken, welche
Dominichino zu Grottaferrata, bei Rom, gemalt hat (Geschichten
6. des heil. Nilus), in denen von S. Andrea della Valle zu Rom
(besonders den historischen Scenen an dem Gewölbe der Tribune)
werden wenigstens im Einzelnen mannigfache Schönheiten
bemerkbar, zugleich aber auch die oben gerügten Mängel.
7. — Die Auswahl seiner grossen Altargemälde, welche sich
in der Pinakothek zu Bologna befindet, enthält fast nur theatralische
Schaustellungen.

8. Ein andres von Dominichino's trefflichsten Bildern, ein
Oelgemälde, befindet sich in der Gallerie Borghese zu Rom
und stellt die Diana mit ihren Nymphen dar, welche ein
Wettschiessen halten und von denen einige sich baden: eine
sehr liebliche Composition, in eigenthümlich reinen Linien und
mit trefflich charaktervollen Bewegungen durchgeführt; doch
ist auch hier wiederum der Ausdruck der Gesichter nicht mehr
in reiner Naivetät gehalten.

Dominichino ward ebenso wie Annibale Caracci nach
Neapel berufen, und ebenso von den neapolitanischen Malern,
die keinen Fremden aufkommen lassen wollten, verfolgt. Zu
9. seinen bedeutendsten Werken zu Neapel gehören die in der
Kapelle des Tesoro im Dome befindlichen. Er starb vor deren
Vollendung, wie man vermuthet, an Gift.

Dominichino war zugleich ein vorzüglicher Landschaftmaler.
Seine Landschaften haben einen ähnlich dekorativen Charakter
wie die des Ann. Caracci, aber sie vereinen damit zugleich
auf glückliche Weise Wärme und eine schöne lebendige
10. Heiterkeit. Treffliche Werke der Art in der Villa Ludovisi
und in der Gallerie Doria zu Rom.

11. Dominichino hat wenig Schüler gebildet; zu diesen gehört
Giambatista Passeri, einer der geachtetsten Geschichtschreiber
über italienische Malerei.

---

§. 107, 5. *Picturae Dominici Zampierii quae extant in Sacello sacrae aedi Chryptoferratensi adjuncto. Romae* 1762.

§. 108. **Francesco Albani.** (1578 — 1660.) Dies 1.
ist der Künstler der Zierlichkeit. Er liebt es, heitere Gegenstände zu malen, in denen die Phantasie sich in artiger Spielerei ergeht, Begebenheiten und Gestalten der antiken Mythologie, am Liebsten die Venus und ihre Genossinnen, freundliche Landschaften und Schwärme zierlicher Amorinen, welche die Hauptgruppen seiner Bilder umgeben oder selbst den eigentlichen Gegenstand der Darstellung ausmachen. Doch ist seinen Bildern durchweg, den Landschaften wie den Figuren, nur ein dekorativer Charakter eigen; die Zierlichkeit erhebt sich fast nie zur inneren seelenvollen Grazie, das Spiel fast nie zum wahren Bedürfniss der Lust. Dergleichen Bilder sind in den Gallerieen nicht selten. Kirchliche Darstellungen kommen weniger vor; in solchen jedoch (deren z. B. die Pinako- 2.
thek von Bologna einige enthält) erscheint er, wenn auch ebenfalls nicht als ein tieferer, so doch als ein tüchtiger, von Uebertreibung und Affektation ziemlich freier Künstler. Eine seiner anmuthigsten Compositionen und mehrfach vorhanden, 3.
ist das auf einem Kreuze schlafende Christuskind.

Albani bildete zu Bologna und zu Rom verschiedene Schüler. Die vorzüglichsten derselben sind: Gio. Batista 4.
Mola, ein Franzose, ein schlichter und einfacher Künstler, von dem man namentlich tüchtige Portraits kennt. — Carlo 5.
Cignani, ein ziemlich unbedeutender Künstler, der nur durch eine flache Anmuth bemerklich wird. Bekannt ist von ihm, unter vielen andern, namentlich ein Bild der Dresdner Gallerie: Joseph und Potiphars Weib. — Andrea Sacchi, 6.
der tüchtigste dieser Schule, von dem insbesondere ein in seiner Art treffliches Bild in der Gallerie des Vatikans zu Rom befindlich ist: der heil. Romuald in der Mitte seiner Klostergenossen — nicht gerade grossartig, aber mit edlen Gestalten in schönen weissen Gewändern. Andres von ihm ist ungleich mittelmässiger. — Ein Schüler des Sacchi, um das Ende des siebzehnten Jahrhunderts blühend, war Carlo Maratta, ein 7.

---

§. 108, 1. Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Albani.*

Künstler von einer beschränkten Tüchtigkeit und flachem Streben nach Idealität. Sein wahrer Ruhm in der Geschichte der Kunst besteht in der Sorgfalt, mit welcher er über Raphaels Fresken zu Rom gewacht und für ihre Reinigung gesorgt hat.

§. 109. Guido Reni. (1575—1642.) Dieser Künstler
1. war mit einem hohen Gefühle für Schönheit, sowohl was die einzelne Form als die harmonische Gruppirung des Ganzen anbetrifft, begabt. Er würde in einer freieren Zeit vielleicht das Höchste geleistet haben; aber gerade in seinen Werken zeigt sich die Befangenheit seiner Zeit am Deutlichsten. Das Ideal, welches er sich schuf, war nicht sowohl die schöne Natur, in einem erhöhteren, reineren Zustande aufgefasst, als vielmehr ein inhaltloses, leeres Abstractum, dem es an der individuellen Belebung, an dem persönlichen Interesse fehlt; der Schönheit seiner Formen, vornehmlich der Köpfe (die meist nach dem Muster der berühmtesten Antiken, namentlich nach denen der Niobiden, gebildet sind), der Gruppirung in seinen Bildern, merkt man die kalte Berechnung des Verstandes an, und nicht eben häufig ringt sich ein lebendiges Gefühl hindurch. — Guido Reni hat einen eigenthümlichen Entwickelungsgang durchgemacht und Werke von sehr verschiedenartiger Beschaffenheit hinterlassen. Die aus seiner früheren Zeit tragen ein imponirendes, fast gewaltsames Gepräge: grandiose mächtige Gestalten, in erhabener Anordnung und mit einer eigenen dunklen Schattengebung, die eine Annäherung an die Weise der Naturalisten, besonders des Caravaggio (von dem ich später sprechen werde) verräth. Als dasjenige unter die-
2. sen Bildern, welches er absichtlich im Style des Caravaggio gemalt hat, wird die Kreuzigung des heil. Petrus, gegenwärtig in der Gallerie des Vatikans zu Rom, genannt; es ist in den schweren gewaltsamen Formen jenes Meisters, aber ohne die demselben eigene Leidenschaftlichkeit, welche ein solches Verfahren motivirt. Sodann dürften hieher einige der bemer-

---

§. 109, 1. Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Guido.*

kenswerthesten Bilder der Pinakothek von Bologna zu rechnen 3. sein. Zunächst die sogenannte Madonna della Pietà, ein grosses Gemälde, dessen obere Hälfte einen Teppich darstellt und auf demselben den Christusleichnam, ausgestreckt liegend, die Mater dolorosa, und zwei klagende Engel zu ihren Seiten; unter dem Teppiche sieht man die Schutzpatrone Bologna's, die minder bedeutend sind. Noch grossartiger ist ein zweites 4. Bild, den gekreuzigten Heiland darstellend, Maria und Johannes zu den Seiten des Kreuzes; Maria ist hier eine Gestalt voll hoher feierlicher Schönheit, eine von Guido's herrlichsten und würdigsten Schöpfungen. Ein drittes sehr berühmtes Gemälde zu Bologna ist der bethlehemitische Kindermord, mit 5. schönen Weibergestalten und von lebendig bewegter Composition; aber hier tritt jenes, nur in den allgemeineren Bezügen wirksame Schönheitsgefühl schon sehr bemerklich hervor. Andre Bilder dieser Art, zum Theil zwar ebenfalls sehr berühmt, aber minder bedeutend, übergehe ich, und nenne nur noch ein treffliches Bild dieser, früheren Zeit des Künstlers im 6. Museum von Berlin, welches die beiden Einsiedler Paulus und Antonius, gewaltige Gestalten, die wahren Heroen der Wüste, darstellt.

Später milderte sich dies Streben zum Gewaltsamen, und eine einfachere Natürlichkeit trat an dessen Stelle; doch sind nur wenige Beispiele aus dieser glücklichen Uebergangsperiode erhalten. Das vorzüglichste, leider nicht ganz vollendete Bild 7. Guido's gehört in diese Periode; es befindet sich im Chore der Kirche S. Martino zu Neapel, wohin der Künstler berufen, und von da er ebenso wie die schon genannten durch die Eifersucht der Neapolitaner vertrieben wurde. Es stellt die Geburt Christi dar und zeigt in den Gestalten der Hirten und Weiber, die zur Anbetung herbeikommen, eine so schöne Naivetät, wie sie in keinem anderen seiner Werke gefunden wird. Ein zweites treffliches Werk ist das grosse Decken- 8. gemälde in einem Gartenhause des Palastes Rospigliosi zu Rom: Aurora und Phoebus, dessen Wagen von weissen Rossen gezogen wird, und neben dem die Gestalten der Horen

einherschreiten; unter letzteren namentlich einige anmuthvolle, schönbewegte Gestalten, und das Ganze in prachtvoll glänzenden Farben. — Den Uebergang in eine minder anziehende Ma-
9. nier bezeichnet bereits ein Gemälde, welches in einer bedeutenden Anzahl von Exemplaren (auf dem Capitol, zu Schleissheim, im Museum von Berlin u. s. w.) vorhanden ist: Fortuna, eine nackte weibliche Gestalt, über der Erdkugel schwebend, während ein Genius sie an Schleier und Haaren zu halten versucht.

Die Werke des ebengenannten Ueberganges zeichnen sich durch eine schöne warme Färbung aus. Die der spätern Zeit tragen ein blasses silbergraues Colorit. In diesen zeigt sich mehr und mehr jene verflachte Idealität in ihrer schlimmsten Ausartung, eine flaue Charakterlosigkeit, das Gepräge einer
10. leeren trivialen Anmuth. Vielleicht das beste unter den Werken dieser Art ist Guido's berühmte Himmelfahrt der Maria, in der Gallerie zu München; namentlich zeichnet sich hier der eine von den Engeln, welche die Madonna emportragen,
11 noch durch eine zarte Anmuth aus. Weniger bedeutend ist ein noch berühmteres Gemälde in der Pinakothek von Bologna: Madonna in der Engelglorie, und unten die Schutzheiligen von Bologna; das Bild führt den Namen „il pallione", — Kirchenfahne, — weil es ursprünglich als Processionsbild diente. — Guido selbst malte in dieser späteren Zeit vielfach leichtsinnig und übereilt; er hatte sich dem Spiel ergeben und suchte nun, zur Deckung seiner oft ungeheuren Spielschulden, so rasch und leicht wie möglich Geld zusammenzuarbeiten. Meist in diese Zeit gehören seine vielen Bilder der Madonna, Kleopatra, Sibyllen u. a. m., dergleichen man in allen Gallerieen wiederfindet.

12. Guido hat eine grosse Menge von Schülern gebildet, die grösstentheils die Manier seiner späteren Zeit nachgeahmt haben. Zu diesen gehören Semenza, Gessi, Domenico Canuti, Guido Cagnacci. Die besseren sind: Simone Cantarini und Gio. Andrea Sirani dessen Tochter und

Schülerin Elisabetta Sirani sich ebenfalls in dieser Weise ausgezeichnet hat.

§. **110**. Gio. Francesco Barbieri, gen. Guercino da Cento (1590—1666.). Ein Künstler, der, wie es scheint, 1.
nicht unmittelbar zur Schule der Caracci gehört, oder nur kurze Zeit in derselben sich aufhielt, der aber entschieden der Richtung dieser Schule folgte. Sein Entwickelungsgang ist im Allgemeinen dem des Guido Reni zu vergleichen, doch unterscheidet er sich von diesem durch den Ausdruck einer lebendigeren Empfindung, während Guido mehr seinem eigenthümlichen Schönheitsideale folgt. In Guercino's früheren Werken zeigt sich dieselbe Kräftigkeit, dieselbe grössere Derbheit und Schattenfülle, die aber bereits durch eine gewisse Anmuth gemässigt wird. Dahin gehören u. a. ein Paar treffliche Bilder in der Bologner Pinakothek: der heil. Wilhelm von Aquitanien, 2.
der das Mönchsgewand nimmt; und der heil. Bruno, dem die 3.
heil. Jungfrau erscheint. Ausgezeichnet ist ferner in der Gallerie des Vatikans: Thomas, der Christi Wundenmale berührt, 4.
ein Bild, darin besonders das Profil Christi einen schönen edlen Ausdruck zeigt. Unter anderen zum Theil bedeutenden Werken dieser Art erwähne ich namentlich noch der Prophe- 5.
ten und Sibyllen, welche Guercino in der Kuppel des Domes von Piacenza gemalt hat, und der Aurora in einem kleinen 6.
Gartenhause der Villa Ludovisi zu Rom.

In späterer Zeit ging Guercino ebenfalls in eine weichere Manier über, in welcher er einen ungemeinen Reiz in zarter Zusammenstellung der Farben entwickelte. Die Bilder dieser Periode tragen ein gewisses sentimentales Gepräge, das in einigen derselben zu eigenthümlicher Anmuth durchgebildet ist. Zu den besten dieser Art gehört die Verstossung der Hagar 7.
in der Mailänder Gallerie und eine Sibylle in der Tribune von 8.
Florenz. Sehr häufig jedoch gewinnt in der späteren Zeit

---

§. 110, 1. Jac. Aless. Calvi: *Notizia della vita e delle opere di Gio. Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento.* *Bologna* 1808.

eine ähnliche Verflachung, wie beim Guido Reni, die Oberhand, die Sentimentalität wird zur widerwärtigen Manier und die Farben blass und verschwimmend. — Auch in Landschaf-
9. ten hat sich Guercino versucht und darin eine schöne saftige Farbe erreicht.

10. Schüler und Nachahmer des Guercino sind mehrere Maler aus der Familie der Gennari.

§. 111. Giovanni Lanfranco (1581 — 1647.) In
1. diesem Künstler zeigt sich wiederum der Rückschritt zu einem bloss handwerksmässigen Streben, durch Geschicklichkeit und leichte Mittel Wirkung und Aufsehen zu machen. Schroffe Gegensätze von Hell und Dunkel, Gruppirung nach Schullehren, aber nicht wie die darzustellende Handlung solche erfordert, Verkürzungen ohne Noth, blos um ein Zeichnungskunststück zu machen, Gesichter, die bei aller Spannung der Züge nichts ausdrücken — dies Alles bezeichnet das Element in seiner Kunst. Selbst das Studium der Natur zeigt sich in Lanfranco's Bildern vernachlässigt, und die Strenge und Gründlichkeit der Caracci fängt an zu verschwinden; nur eine leichte und heitere Färbung dürfte als etwas Lobenswerthes bei ihm herauszuheben sein. Lanfranco machte übrigens beinah das grösste Glück unter allen Künstlern dieser Schule; namentlich sind mehrere bedeutende Kuppelgemälde von ihm ausgeführt:
2. in S. Andrea della Valle zu Rom, im Tesoro zu Neapel, wo
3. er allein sich gegen die Neapolitaner zu behaupten wusste, u. a. m. —

4. Andre minder berühmte Zöglinge der Caracci'schen Schule sind: Alessandro Tiarini, der sich meist durch eine tüchtige Praktik auszeichnet (die bedeutendste Anzahl seiner Bilder in
5. der Pinakothek von Bologna). — Lionello Spada, ein kräftiger Maler, der sich in der Auffassung und in der Ausführ-
6. rung mehr zu der Weise der Naturalisten hinneigt. — Giacomo Cavedone, ebenfalls ein tüchtiger Maler (von ihm ein treffliches Gemälde in der bolognesischen Pinakothek.) U. s.
7. w. — Ferner der Landschaftsmaler Gio. Francesco Grimaldi, welcher die dekorative Darstellungsweise, die wir in

Annibale's Bildern kennen lernten, nachgeahmt hat (von ihm eine Reihe Landschaftsbilder in der Gallerie Borghese zu Rom; ein gutes Bild im Berliner Museum). Der Fruchtmaler: il Gobbo da' Frutti (der Bucklige von Cortona) U.a.m. 8.

Durch Einwirkung der Caracci'schen Schule soll sich auch 9.
der Modeneser Bartolommeo Schedone gebildet haben, welcher jung im J. 1615 gestorben ist. Er lässt in seinen Werken, namentlich den früheren, ein vorherrschendes Studium des Coreggio erkennen, gegen dessen Zartheit er jedoch in grösserer Schärfe und Strenge zurück steht. Ungleich anziehender erscheint er in denjenigen Werken, welche, frei von dieser Richtung, eine derbe Nachahmung der Natur, nach Art der Naturalisten, zeigen: Mehrere interessante Bilder der 10.
Art, (besonders zwei, in denen Almosen an Arme ausgetheilt werden), besitzt das Museum von Neapel, wo überhaupt die grösste Anzahl von Bildern Schedone's vereinigt ist.

Gio. Batista Salvi, gen. Sassoferrato nach seinem 11.
Geburtsorte, (1605—1685) soll ebenfalls durch Künstler der Caracci'schen Schule gebildet sein; man vermuthet vornehmlich: durch Dominichino. Doch hat sich auch dieser Künstler ziemlich selbständig und frei von jener flach-idealen Haltlosigkeit der späteren Sprösslinge der Caracci'schen Schule ausgebildet; er wandte sich vielmehr nicht ohne Glück einer gewissen Nachahmung der älteren Meister, die um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts blühten, zu, denen er in seiner eigenthümlichen, nur etwas befangenen Milde in der That verwandt erscheint. Seine Bilder sind nicht sonderlich tief, aber schlicht und ansprechend. Sehr häufig hat er Madonnen mit dem Kinde gemalt, und in einzelnen dieser Darstellungen recht Treffliches geleistet; sein berühmtestes Bild ist die Madonna 12.
del Rosario in der Kirche S. Sabina zu Rom.

§. 112. Gleichzeitig mit der Schule der Caracci traten in Italien noch andre eklektische Schulen auf. So die Schule der Campi zu Cremona, die bereits in der Mitte und gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts blühte. Das Haupt dieser Schule ist Giulio Campi, der ursprünglich durch Giulio 1.

Romano unterrichtet worden war, hernach aber der Weise der verschiedenen grossen Meister folgte. Giulio bildete seinen
2. Bruder Antonio, der jedoch mehr manieristische Bestrebun-
3. gen zeigt, und ebenso den Bernardino Campi, einen andern Verwandten, welcher der bedeutendste Meister dieser Schule ist. Werke von ihnen sieht man besonders zu Cremona.

§. 113. Eine dritte eklektische Schule ist die der Procaccini zu Mailand, die sich durch Begünstigung der Borromäer zu einer grösseren Bedeutung als die vorige erhob. Der
1. Stifter dieser Schule ist Ercole Procaccini. Dieser Künstler, aus Bologna gebürtig und dort gebildet, blühte in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Er erscheint in seinen Werken nicht sonderlich bedeutend, aber er zeigte eine Sorgsamkeit und einen Fleiss, wodurch er vor der manieristischen Ausartung der Zeitgenossen geschützt und vornehmlich zum Lehrer geeignet ward. — Der bedeutendste
2. Schüler des Ercole war sein Sohn Camillo Procaccini, dessen Blüthe um den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts fällt. In seinen Werken zeigt sich, neben dem Studium der andern Meister, vornehmlich eine Nachahmung Coreggio's und des Parmigianino, zum Theil mit grossem Glück und verbunden mit einer tüchtigen Auffassung der Natur. Doch ist er sehr ungleich; eine grosse Leichtigkeit in Auffassung und Darstellung verleitete ihn, besonders in den Arbeiten, die er ausserhalb Mailand ausführte, zu mannigfachem Missbrauch seines Talentes. Seine besseren Arbeiten sind in den Kirchen und in der Gallerie von Mailand vorhanden, und in diesen zeigt sich eine eigenthümliche Milde der Auffassung, die zuweilen an die ansprechende Weise des Sassoferrato erinnert.
3. Bemerkenswerth ist von ihm hier u. a. eine Madonna mit dem
4. Kinde in der Kirche S. M. del Carmine, und eine Anbetung
5. der Könige in der Brera. — Giulio Cesare Procaccini der Bruder des vorigen, legte sich ebenfalls vornehmlich auf Nachahmung des Coreggio, die er in kleineren Cabinetbildern zuweilen nicht ohne Glück erstrebte. Ein gutes Bild der Art
6. befindet sich im Berliner Museum: Joseph, dem der Engel im

Traum erscheint. Andres zu Mailand. Doch ist auch er sehr 7.
ungleich und häufig manierirt.

Aus der Schule der Procaccini ist eine bedeutende Anzahl von Zöglingen hervorgegangen, unter denen sich besonders Gio. Batista Crespi auszeichnet: il Cerano nach seinem Geburtsorte genannt (1557—1653). Dieser Künstler hat das Gepräge einer eigenthümlichen, wenngleich nicht ganz manierlosen Kraft und Grossartigkeit. Treffliche Bilder der Art in der Brera zu Mailand, ein sehr tüchtiges Bild im Berliner Museum. — Minder bedeutend ist sein Sohn und Schüler Daniele Crespi, von dem jedoch in der Kirche S. M. 9.
della passione zu Mailand eine Reihe tüchtiger Bildnisse vorhanden ist. — Zu den Zöglingen der Schule der Procaccini, früher bei den Campi's gebildet, ist auch noch Enea Sal- 10.
meggia, genannt: il Talpino, zu rechnen, ein Künstler, der durch eine eigenthümlich schlichte Würde und schöne Nachklänge von den Stylen des Coreggio und des Leonardo da Vinci bemerkenswerth wird. Die Mailänder Gallerie besitzt mehrere seiner Bilder. Später verfiel die Schule in charakterlose Flachheit; in diese Zeit gehört Ercole Pro- 11
caccini der jüngere.

§. 114. In Rom war Federigo Baroccio (aus Urbino, 12.
geb. 1528—1612) zuerst gegen das Streben der Manieristen aufgetreten, indem er sich, ähnlich wie die bisher genannten Künstler, nach den Mustern der grossen Meister, vornehmlich nach Coreggio, zu bilden suchte. Er zeichnet sich, wenn auch nicht durch Tiefe des Inhalts und durch Kraft der Darstellung, so doch durch einen glücklichen Schmelz der Farbe, häufig durch eine zarte idyllische Auffassung, zuweilen auch durch den Ausdruck eines entschiedenen Affektes aus. Als er im Vatikan zu Rom arbeitete, ward ihm von seinen Gegnern mit Gift nachgestellt, so dass er es für gerathen hielt, sich nach seiner Heimath zurückzubegeben und die ihm aufgetragenen Werke dort auszuführen. Diese wurden nach verschiedenen Orten Italiens verbreitet und weckten wiederum mannigfache Nachfolge. Eins seiner bedeutenderen Werke,

2. eine grosse Kreuzabnahme, ist im Dome von Perugia; Madonnen und heilige Familien kommen mehrfach vor.

3. Zu seinen Nachfolgern in Rom gehören Cristoforo Roncalli (il Cavaliere delle Pomarance), von dem man dort viele, meist mittelmässige Arbeiten sieht, Gio Baglione u. a.; einige Künstler in Genua u. s. w.

4. Der bedeutendste Nachfolger Baroccio's ist der Florentiner Ludovico Cardi da Cigoli (1559—1613), ein Künstler, der durch ein schönes warmes Colorit ausgezeichnet ist, im Ausdruck dagegen insgemein in Weichlichkeit oder in einen übertriebenen Affekt ausartet. Florenz, namentlich die Gallerie der Uffizien, besitzt viele von seinen Werken. Eins
5. der bedeutendsten, ebenso vorzüglich im Colorit, wie gewaltsam und wirr im Ausdruck des Affektes, ist das Martyrthum des heil. Stephan in den Uffizien. Sehr häufig hat er den
6. heil. Franciscus gemalt, das beste Exemplar in der Gallerie Pitti.
7. — Zu seinen Schülern gehören Gregorio Pagani, Domenico da Passignano, der Römer Domenico Feti (der eine mehr naturalistische Richtung zeigt), u. a. m.

8. Derselben Richtung gehört auch der Florentiner Cristofano Allori an, ein Sohn des früher genannten Alessandro Allori (1577—1621). Dies ist einer der vorzüglichsten Meister seiner Zeit, der sich in einzelnen Werken bedeutend über die herrschende befangene Richtung erhebt, und eine schöne und edle Originalität bekundet. Sein vollendetstes Ge-
9. mälde, welches sich in der Gall. Pitti zu Florenz befindet, stellt die Judith mit dem Haupte des Holofernes dar; es ist ein schönes, prächtig geschmücktes Weib, das im grossartigsten Pathos einherschreitet; das Gesicht hat etwas wunderbar Schönes, Medusenartiges und Alles, was die tiefste Poesie in dem Charakter einer Judith ausdrücken kann: — „süsse Wildheit, düstere Holdseligkeit und sentimentaler Grimm (um die Worte des Dichters zu gebrauchen) rieselt durch die Züge der tödtlichen Schönen." Man sagt, der Künstler habe in dem Leichenhaupte des Holofernes sein eigenes Portrait, in dem der Judith das seiner stolzen Geliebten dargestellt. Es kommen

mehrere Wiederholungen von dem Bilde vor: eine, in der
Grösse des Originales, in der k. k. Gallerie zu Wien; eine 10.
in kleinen Dimensionen, sehr sauber ausgeführt, in den Uffi- 11.
zien zu Florenz u. s. w. — Auch andre, zum Theil sehr
treffliche Werke seiner Hand sind in Florenz, namentlich in 12.
der Gallerie der Uffizien, vorhanden. Andres wiederum ist
minder bedeutend.

Ueberhaupt zeigt die florentinische Kunst im Anfange
des siebzehnten Jahrhunderts recht erfreuliche Erscheinungen.
Dahin gehört Jacopo da Empoli, der ausgezeichnet in Por- 13.
traitgestalten ist, und besonders Matteo Rosselli. Von 14.
letzterem befindet sich ein Gemälde in der Gallerie Pitti, wel-
ches den Triumph des jungen David darstellt und sich in Le-
bensfrische und heiterer Schönheit den glücklichsten Schö-
pfungen Dominichino's vortheilhaft anschliesst. Matteo bildete
eine grosse Schule, deren bedeutendere Zöglinge Giovanni 15.
di S. Giovanni (gen.: Manozzi), Baldassare Fran-
ceschini (Volterrano giov.) und Francesco Furini
sind, Künstler, die, wenn sie auch nicht dem Meister gleich-
kamen, so doch im Einzelnen, namentlich in Portraitbildern,
Erfreuliches geleistet haben. Vom ersteren sieht man eine
vortreffliche Jägergesellschaft im Palaste Pitti, aber auch das 16.
abgeschmackte Bild einer Venus, welche die Haare des Amor 17.
mit engem Kamme kämmt, in den Uffizien.

Carlo Dolci (1616—1686) stammt ebenfalls aus der 18.
Schule des Matteo Rosselli, ein Künstler, der ungefähr mit
seinem Zeitgenossen, dem Sassoferrato, gleichzustellen ist. Auch
er hat sich zumeist auf den engeren Kreis der Madonnen
und anderer Heiligen beschränkt und in diesen eine eigenthüm-
liche Milde, Anmuth und Zartheit entwickelt. Doch unter-
scheidet er sich von Sassoferrato durch eine ungleich grössere
Sentimentalität in der Auffassung, die in einzelnen Fällen sehr
liebenswürdig erscheint, häufig jedoch zu einer widerwärtig
süssen Koketterie herabsinkt. Bilder von ihm sind in den
Gemäldesammlungen nicht selten. Eine Madonna mit dem 19.
Kinde in der Gallerie Pitti, eine heilige Cäcilia in der Dresd-

20. ner Gallerie (mehrere Wiederholungen an andern Orten), der
21. Evangelist Johannes im Berliner Museum, u. a. m. gehören
zu seinen besseren Werken.

§. 115. Im weiteren Verlaufe des siebzehnten Jahrhunderts trat gegen den, ohnedies schon meist abgeschwächten Einfluss der eklektischen Schulen wiederum ein neues manieristisches Bestreben auf, welches allmählig die Oberhand ge-
1. wann. Der Hauptgründer dieser verderblichen Richtung, die es wiederum auf ein möglichst wohlfeiles Ausfüllen grosser Räume absah, war Pietro Berettini da Cortona (1596—1669). Er lebte und arbeitete in Florenz und Rom (hier
2. sind seine allegorischen Malereien an der Decke eines grossen Saales im Palaste Barberini sein Hauptwerk) und hinterliess an beiden Orten eine grosse Anzahl von Schülern, die getreulich in seinem Sinne fortmalten und dem Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts seine Richtung anwiesen. Zu
3. diesen gehören Ciro Ferri, Gio. Francesco Romanelli, u. a. m.

Zweiter Abschnitt.

Naturalisten.

§. 116. Ich habe bereits von der Opposition der Naturalisten gegen die Eklektiker, besonders gegen die Schule der Caracci, gesprochen, eine Opposition, die nicht blos durch den Pinsel, sondern auch, wie wir gesehen haben, mit Dolch und Gift ins Leben trat. Die Naturalisten haben diese ihre Namensbezeichnung von der Auffassung und Darstellung der gemeineren Natur, der sie vorzugsweise in ihren Werken huldigten, erhalten. Doch erscheint bei ihnen eine solche Auf-

---

§. 115, 2. *Barberinae aulae fornix Romae eq. Petri Berettini Cortonensis picturis admirandus. J. J. de Rubeis ed.*

fassung nicht bloss zufällig und als Aeusserung einer besonderen Sucht nach Originalität; sie ist im Gegentheil durch eine eigenthümliche Sinnesweise begründet, welche in ihren Werken zuerst mit vollkommener und freilich einseitiger Entschiedenheit in die Kunst eintrat. Die Leidenschaft ist der vorwaltende Grundton in ihren Darstellungen. Die Gestalten, welche sie in ihren Werken dem Beschauer vorführen, sind nicht (wie dies bei den grossen Meistern im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts der Fall war) in einem erhöhten Zustande des Lebens aufgefasst, in welchem die Schönheit als das Band edler Sitte, und die Gefühle des Hasses oder der Liebe als Aeusserungen einer göttlichen Kraft erscheinen. Ihren Gestalten fehlt dieses Band und diese Göttlichkeit, sie sind den irdischen Dämonen hingegeben, und auch, wo in dem Bilde keine bewegte Handlung dargestellt ist, fühlt man es, dass sie der wildesten Aeusserungen des Lebens fähig sind. Aber indem die Naturalisten sich ganz dieser einen Richtung hingaben und das nüchtern verständige Ideal ihrer Zeitgenossen verwarfen, haben sie es zu einer eigenthümlichen künstlerischen Vollendung gebracht, die in ihrer Wirkung auf das Gemüth des Beschauers bei weitem die meisten Werke der Eklektiker übertrifft. Ich möchte ihre Darstellungsweise, wo sie in ihrer ganzen Einseitigkeit auftritt, als eine Poesie des Hässlichen bezeichnen. Daher jene Nachahmung der gemeinen Natur, sofern diese den sinnlichen Begierden unterworfen ist; daher das eigenthümlich scharfe, grelle Licht und die dunklen Schatten (vornehmlich die dunklen Gründe), die in ihren Darstellungen angewandt sind.

§. 117. Der Hauptmeister dieser Richtung ist Michelangelo Amerighi da Caravaggio (1569 — 1609), ein Künstler, dessen von wilden Leidenschaften bewegtes Leben das Vorbild seiner künstlerischen Thätigkeit war. Er hielt sich meist in Rom auf und ging später nach Neapel, Malta und Sicilien. Seine Werke haben bei aller Gemeinheit der Auffassung doch eine eigenthümliche Grossartigkeit und ein gewisses, fast tragisches Pathos, das sich besonders in den

grossartigen Linien der Gewandung ausspricht. Eins seiner
1. Hauptwerke ist eine Grablegung Christi in der Gallerie des Vatikans zu Rom, ein Bild, dem freilich alle höhere Heiligung fehlt, dass gleichwohl indess voll Feierlichkeit ist, nur etwa wie das Leichenbegängniss eines Zigeunerhauptmanns. Ebenso
2. ist die riesenmässige Darstellung einer heil. Familie in der Gallerie Borghese zu Rom auch ein eigenthümlich grossartiges Bild; aber es ist ebenso nur eine abentheuerliche Zigeunerwirthschaft, die man dargestellt sieht. — Ein solcher Widerspruch zwischen Gegenstand und Darstellung fällt natürlich weg, wo keine heiligen Aufgaben vorhanden waren; Caravaggio erscheint am Vollendetsten, wo er Zaubereien, Morde, nächtlichen Verrath u. dgl. zu malen hatte. Eins seiner vor-
3. züglichsten Bilder der Art stellt falsche Spieler dar; es ist in verschiedenen Exemplaren vorhanden, das schönste in der Gallerie Sciarra zu Rom. Auch gehört hieher ein meisterhaf-
4. tes Bild im Berliner Museum, die irdische Liebe vorstellend. Es ist ein Knabe mit Geierflügeln, frech und liederlich in den Formen wie in der Bewegung, der sich von seinem Lager erhebt und Bücher, Musikinstrumente, Lorbeer und andres Geräth des Geistes unter die Füsse tritt.

5. Caravaggio zählt verschiedene Schüler und Nachfolger, unter denen besonders zwei Franzosen ausgezeichnet sind, Monsieur (Moses) Valentin und Simon Vouet. Vom
6. ersteren sieht man in der Gallerie des Vatikans zu Rom das Martyrthum der Heiligen Processus und Martinianus (als Mosaik in der Peterskirche ausgeführt), ein höchst unbedeutendes
7. und schlechtes Bild. — Carlo Saraceno, ein Venezianer, folgte ebenfalls der Weise Caravaggio's, wobei er jedoch den ursprünglichen Einfluss seiner vaterländischen Schule nicht ganz verläugnete.

§. 118. Am Mächtigsten zeigten sich die sogenannten Naturalisten zu Neapel, und sie waren es, welche hier den Meistern der Caracci'schen Schule fortwährend gegenübertra-
1. ten. An der Spitze dieser Künstler stand Giuseppe Ribera, ein Spanier, daher lo Spagnoletto genannt (1593—

1656). Dieser Künstler hat sich vornehmlich nach Caravaggio gebildet, doch zeigt er in einigen Werken seiner früheren Zeit, neben manchen Nachklängen spanischer Schule, ein glückliches Studium Coreggio's und der grossen venetianischen Meister, und diesem Studium verdankt er auch in seinen späteren Arbeiten immer noch ein eigenthümlich schönes Leben der Farbe. In der Sakristei von S. Martino zu Neapel sieht man von ihm eine Abnahme vom Kreuz, wo der 2.
Christusleichnam von den Angehörigen betrauert wird, ein höchst meisterhaftes Bild, welches sich den besten Erzeugnissen der italienischen Kunst anreiht; die Maria namentlich, die hinter dem Leichnam des Sohnes kniet, ist von ausgezeichneter Schönheit. Im Chore derselben Kirche ist ein Abendmahl 3.
von Spagnoletto, das vieles von der Weise des Paolo Veronese zeigt und ebenfalls, vornehmlich in der Gestalt Christi, sehr Treffliches und Schönes enthält. Auch sind noch einige andre Werke dieser seiner liebenswürdigeren Periode zu Neapel vorhanden. — Zumeist aber zeigt sich in seinen Werken 4.
eine wüste abentheuerliche Phantasie, die sich sowohl in seinen vielverbreiteten Brustbildern von Anachoreten, Propheten, Philosophen (alles scharfe knochige Gestalten), als besonders in seinen grösseren geschichtlichen Bildern ausspricht. In diesen waren ihm die grässlichsten Gegenstände die liebsten: Hinrichtungen, Folterungen, Martern aller Art. Ein eigenthümlich meisterhaftes Bild der Art, welches die Vorbereitungen zu der 5.
Marter des heil. Bartholomäus darstellt, befindet sich im Berliner Museum. Hier wird das Gemüth des Beschauers noch in gewaltsamem Schauer und Grausen angezogen, während anderweitig vorkommende Bilder, die den Heiligen bereits halb geschunden zeigen, freilich nur Widerwillen und Ekel erwekken. Vieles, was in den Gallerieen seinen Namen trägt, rührt übrigens von seinen Schülern her, welche die Weise des Meisters nachahmten und seine Arbeiten häufig copirten.

Gleichzeitig mit Spagnoletto lebten einige andre Künstler zu Neapel, welche mehr der Weise der Caracci folgten, jedoch mannigfach Einflüsse der naturalistischen Richtung in

5. sich aufnahmen. Dahin gehören namentlich Bellisario Correnzio, ein Grieche, der ursprünglich zu Venedig, in der
7. Schule des Tintoretto, gebildet war, und Giambatista Caracciolo, — Künstler, deren Werke in Neapel nicht selten sind.

8. Schüler des Caracciolo war Massimo Stanzioni (1585—1656), der sich, wie es scheint, insbesondere nach den Werken des Caravaggio und Spagnoletto gebildet hat, an welche Künstler die Mehrzahl seiner Gemälde erinnert. Doch bekundet er in einzelnen Werken einen ungleich edleren Sinn, als alle zu dieser Richtung gehörigen Meister, vornehmlich in den Malereien, mit welchen er die Kapelle des heil. Bruno
9. in S. Martino zu Neapel ausgeschmückt hat. Hier zeigt sich eine grossartige Schönheit und Ruhe, eine edle Einfachheit und Klarheit in den Linien, verbunden mit einer so schönen Farbe, wie es überhaupt in jener Zeit selten gefunden wird. Stanzioni ward übrigens von dem leidenschaftlichen Spagnoletto mit nicht geringerer Erbitterung verfolgt, wie die aus-
10. wärtigen Künstler. Als er in S. Martino einen todten Jesus unter den Marien (über dem Haupteingange) gemalt und das Bild etwas nachgedunkelt hatte, so überredete Spagnoletto die Mönche des Klosters, dasselbe waschen zu lassen, und entstellte es dann mit ätzendem Wasser so, dass Stanzioni keinen Strich zur Widerherstellung daran thun wollte, damit der
11. Welt ein so schändlicher Betrug offenbar bleibe. — Stanzioni hat eine bedeutende Anzahl von Schülern gebildet, unter denen die besseren, wie Domenico Finoglia, Giuseppe Marullo u. a., jedoch mehr sich zur Weise des Spagnoletto neigen.

12. Zu den minder bedeutenden Naturalisten der Zeit gehört auch noch Maria Preti (il Cavalier Calabrese), ursprünglich Schüler des Guercino. Ebenso der Genueser Bernardo Strozzi, genannt: il prete Genovese.

§. 119. Aus der Schule des Spagnoletto gingen ein Paar Künstler hervor, welche wiederum eigenthümliche Rich-

---

§. 118, 9. Das schon mehrfach erwähnte Karthäuserkloster S. Martino auf S. Elmo zu Neapel vereinigt die grössten Schätze der neapolitanischen Schule des siebzehnten Jahrhunderts.

tungen der Kunst einführten, Aniello Falcone und Salvator Rosa; letzterer jedoch besuchte jenen Meister nicht lange und bildete sich vornehmlich beim Aniello aus. Aniello Falcone war der erste bedeutende Schlachtenmaler und stiftete eine grosse Schule. Diese hat sich zugleich in der politischen Geschichte bekannt gemacht, indem sie an dem Aufstande des Masaniello gegen die Spanier als eine organisirte Bande, unter dem Namen des Todesbundes (Compagnia della morte), Theil nahm. Nach dem Tode des Masaniello zerstreute sie sich ausserhalb Neapels; Aniello ging nach Frankreich, Salvator nach Rom. 1.

Salvator Rosa (1615—1673) entwickelte eine grosse 2 Vielseitigkeit; er war Historienmaler, Genremaler, Landschaftmaler u. s. w., ausserdem auch Dichter und Musiker. Die grösste Auswahl von Werken seiner Hand findet man in der 3. Gallerie Pitti zu Florenz. In der Historienmalerei folgte er der Richtung der Naturalisten, die er zum Theil nicht ohne Glück behandelte: zwar sind einzelne Werke der Art nüchtern und unbedeutend, in andern jedoch spricht sich eine eigenthümliche, bedeutsame Leidenschaftlichkeit aus. Das trefflichste dieser Bilder ist die Verschwörung des Catilina in der 4. Gallerie Pitti. Sehr ausgezeichnet ist Salvator in Portraits, die er ebenfalls nach der Art der Naturalisten auffasst. In der Schlachtenmalerei bildete er die Weise des Aniello Falcone mit grosser Meisterschaft aus und leistete darin im Einzelnen ebenfalls sehr Treffliches.

Im Fache der Landschaftmalerei scheint sich Salvator Rosa besonders nach Claude Lorrain (von dem im folgenden Bande näher die Rede sein wird) gebildet zu haben; man sieht in einzelnen Werken der Art dieselbe idealisirende Auffassungsweise, dieselbe Heiterkeit der Lüfte und einfache Reinheit der Linien, die in Claude's Werken dem Beschauer entgegentreten. Doch fällt in solchen Bildern Salvator's eine gewisse nüchterne Absichtlichkeit auf; schöner und eigenthümlicher entwickelt er sich, wo er wilde Gebirgsgegenden, einsame Schluchten, dichtverwachsene Wälder u. dgl. darstellt, und

am schönsten in den Landschaften von geringerer Dimension, in denen eine solche, mehr phantastische Auffassung der Natur auf einen kleineren Raum concentrirt ist, und das Ganze, wenn ich so sagen darf, mehr einen einzelnen Accord, eine geistreiche Andeutung giebt, mehr eine momentane Stimmung ausspricht, als die Durchführung eines grösseren Gedankens. In solchen Landschaften pflegt Salvator sodann auch in der Regel eine eigenthümliche Staffage von Einsiedlern, Räubern, umherziehenden Soldaten u. dgl. anzubringen, welche die allgemeine Stimmung des Bildes, den Ausdruck des Einsamen, Unheimlichen und Grausigen noch entschiedener darlegen helfen. Trefflichste Bilder der Art sind namentlich in der öffent-
5. lichen Gallerie von Augsburg vorhanden. — In andern endlich tritt das Element der Landschaft noch mehr zurück und seine Figuren machen den Hauptgegenstand des Bildes aus. Hier bekundet sich wiederum das Talent des Künstlers, seine phantastisch poetische Auffassungsweise, in seiner ganzen Eigenthümlichkeit. Mehrfach kommt unter diesen Bildern die Darstellung eines büssenden Kriegers vor. Ein sehr schönes
6. Exemplar von kleinerer Dimension und von ganz vorzüglicher Ausführung sah ich im J. 1832 zu Carlsruhe zum Verkaufe ausgestellt; man sah auf dem Bilde einen Baum in einer wilden Gegend, in dessen Zweigen ein hölzernes Kreuz aufgerichtet; darunter einen Krieger, liegend, zum Theil nackt und nur mit dem Helm und einzelnen Eisenschienen bekleidet, an Händen und Füssen gebunden, aber so, dass die Hände gegen das Kreuz hin gefaltet waren. Ein andres ebenfalls sehr treffliches Exemplar, mit mehreren Abänderungen und von et-
7. was grösserer Dimension, befindet sich in der k. k. Gallerie zu Wien.

Salvator Rosa hat ein Paar Landschafter gebildet, den
8. Römer Bartolommeo Torregiani, der, wie der Meister, zuweilen an Claude Lorrain erinnert, und den Neapolitaner
9. Domenico Gargiuoli (Micco Spadaro), der sich auch in kleinen Figurenbildern versucht hat. Von letzterem sieht man viele Gemälde zu Neapel.

Jene Richtung auf Genre- und Schlachtenmalerei fand
neben den genannten auch noch bei andren Künstlern jener
Zeit Anwendung. Vornehmlich ist unter diesen Michelan- 10.
gelo Cerquozzi (Michelangelo delle battaglie) zu
nennen, der in Schlachten, besonders aber in der Darstellung
niederer Volksscenen höchst ausgezeichnet ist. Ein treffliches
Bild von ihm, den Einzug eines Pabstes zu Rom vorstellend, 11.
befindet sich im Berliner Museum. — Schüler des Cerquozzi
war der Franzose Jacques Courtois oder Bourguignon 12.
(Jacopo Cortese, Borgognone), der unter den Schlachtenma-
lern einer der gerühmtesten ist.

Die Energie, welche die neapolitanischen Künstler dieses 13.
Zeitraumes entwickelt hatten, ward durch ihre Nachfolger nicht
nachgeahmt. Diese wandten sich vornehmlich zur Richtung
des Pietro da Cortona und führten dieselbe leidige Manier
auch in die neapolitanische Kunst ein. Dahin gehören der
Schnellmaler Luca Giordano, genannt: Fa presto (16-
32—1705), der sich noch durch warme Färbung auszeichnet;
Paolo de Matteis (sein Schüler), Solimena, Conca,
u. s. w.

§. 120. Bei den Venetianern zeigt sich im Verlauf des siebzehnten Jahrhunderts mannigfach manieristische Ausartung und Einfluss auswärtiger Kunstbestrebungen; doch blieb bei ihnen die eigenthümliche Richtung ihrer Schule (zumeist im naturalistischen Sinne der Zeit) vorherrschend und förderte im Einzelnen noch manches Gute zu Tage.

Jacopo Palma giov. (1544—etwa 1628), von dessen 1.
Werken Venedig voll ist, zeigt bei aller Handwerksmässigkeit,
mit der er arbeitete, doch immer noch viel Talent und schöne
Einzelheiten, vornehmlich in den Köpfen. Einige seiner be- 2.
deutendsten Bilder sieht man im Dogenpalast und in der Aka-
demie; vieles Andre in den Kirchen. — Später ist Giovanni 3.
Contarino, der sich zur Nachahmung Michelangelo's hin-
neigte. — Der Zeitgenoss des Contarino, Carlo Ridolfi, 4.
in dessen Werken man etwas weniger Manier bemerkt, hat

sich als Geschichtschreiber der venetianischen Schule grosse Verdienste erworben.

Der bedeutendste, zur venetianischen Schule gehörige
5. Künstler des siebzehnten Jahrhunderts ist der Paduaner Alessandro Varotari, genannt: il Padovanino (1590—1650.) der sich zwar nicht in grossartiger und edler Composition, wohl aber in einer eigenen anziehenden Weichheit der Köpfe
6. auszeichnet. Sein Hauptbild, das Gastmahl zu Kanaan, in der Akademie von Venedig, in der Art des Paolo Veronese componirt, zeichnet sich durch die genannten Vorzüge vortheilhaft aus. — Weniger anziehend ist ein andrer Paduaner,
7. Pietro Liberi. — Auch nimmt der Veroneser Alessandro
8. Turchi, genannt: l'Orbetto, unter den Künstlern dieser Zeit durch die Sanftheit und Anmuth seiner Darstellungen eine nicht unbedeutende Stelle ein.

In der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts wird
9. unter den Malern der venetianischen Schule Gio. Batista Tiepolo bemerklich, ein abentheuerlicher Phantast. Sodann
10. Pietro Rotari von Verona, der sich durch Tüchtigkeit und ein schlichtes einfaches Wesen auszeichnet. — Am wichtigsten
11. jedoch sind die beiden Architekturmaler Antonio Canale und sein Neffe Bernardo Bellotto, welche den Beinamen Canaletto führen. Ihre Stadtprospekte, besonders venetianischer Kanäle, sind tüchtig gemalt und gewähren dem Beschauer mannigfaches Interesse. Bilder der Art kommen ungemein häufig vor.

Dritter Abschnitt.

Neuere Bestrebungen.

§. 121. Im weiteren Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts tritt in die Geschmacksverwirrung der italienischen Kunst wiederum ein strengeres Studium ein, welches vornehmlich

durch Ausländer, — durch Winckelmann, der zuerst den Geist der Antike in seiner tiefen Bedeutsamkeit herauszustellen wusste, und durch Raphael Mengs, dessen Bilder das Gepräge eines neuen Eklekticismus tragen, — geweckt wurde. Am bedeu- 1.
tendsten zeigt sich dasselbe in den Werken des Pompeo Batoni (1708—1787), unter denen namentlich ein Altarbild in S. Maria degli angeli zu Rom, den Sturz des Zauberers Simon darstellend, rühmlich zu erwähnen ist.

Indess war dieser neu begonnene Aufschwung nicht von durchgreifendem Erfolge. — Als um den Schluss des Jahrhun- 2.
derts der französische Maler David als der erste Meister der neueren Kunst galt, so folgten auch die italienischen Künstler den durch ihn eröffneten Bahnen. Mannigfache Werke entstanden im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts, welche dasselbe Eingehen auf die Vorbilder der Antike, dieselbe Scenerie der französischen Tragödie (die Hülle, in welcher sich David's Genius bewegte), erkennen lassen; der Mehrzahl nach aber nicht viel Bedeutendes. Pietro Benvenuti aus Peru- 3.
gia ist der vorzüglichste unter diesen Künstlern; seine Judith, welche dem versammelten Volke der Juden das Haupt des 4.
Holofernes zeigt (im Dome von Arezzo), sein Pyrrhus, der den Priamus bei der Eroberung Troja's tödtet (im Palast Cor- 5.
sini zu Florenz), gehören zu den besseren Arbeiten, welche überhaupt aus der Schule David's hervorgegangsn sind. Ebenso 6.
ist auch Vincenzio Camuccini zu Rom als einer der namhaftesten Künstler dieser Richtung zu nennen.

Doch auch diese Richtung ist vorübergegangen, ohne, 7.
wie es scheint, bleibende Resultate für eine neue Blüthe der Kunst in Italien hinterlassen zu haben. Auf den Ausstellungen neuerer Kunstwerke, denen gegenwärtig der Reisende begegnet, findet er nur Weniges, was seine Aufmerksamkeit zu fesseln im Stande wäre. Copien nach den grossen Werken der Vergangenheit, Ansichten der berühmtesten landschaftli-

---

§. 121, 1. Cav. O. Boni: *Elogio del Cav. Pompeo Batoni. Roma* 1787.

chen Punkte des Landes, zuweilen Scenen des Volkslebens, wie sie der Reisende gern als Erinnerung an malerisches Costüm in seine Heimath mitnimmt, — Alles mehr krämerische Spekulationen als Erzeugnisse eines lebendigen künstlerischen Dranges, — bilden bei Weitem die Mehrzahl dessen, was die neuste Zeit hervorgebracht hat. Das Wenige, was tüchtig gemacht und geistig belebt ist, steht vereinzelt unter dem Uebrigen da. Italien, über das einst alle Segnung der edelsten schaffenden Kraft, der ganze Zauberborn der Schönheit ausgegossen war, träumt jetzt nur noch von dem Ruhme seiner grossen Vorzeit; es treibt, ein steuerloses Wrack, auf den bewegten Fluten der Gegenwart hin. Die Künste sind ausgewandert, sich eine neue Heimath zu suchen.

Orts-Verzeichniss.

I. Italien.

ALZANO (unweit Bergamo.)

Lorenzo Lotto §. 96, 32.

AREZZO.

Dom. Pietro Benvenuti §. 121, 4.

ARONA (unweit Mailand).

Gaudenzio Vinci §. 65, 25.

ASSISI.

S. Francesco. Oberkirche: Giunta Pisano §. 12, 9. — Cimabue §. 15, 1-4. — Giotto §. 20, 9.
Unterkirche: Giotto §. 20, 2. — Giottino §. 22, 2. — Giovanni da Melano §. 23, 1. — Spagna §. 58, 10.

S. Caterina. Martinellus, Matteo de Gualdo und Pietro Antonio di Fuligno §. 56, 1.

Confraternità di S. Francesco. Malerei des 15. Jahrhunderts §. 56, 1. Anm.

Dom. Niccolò Alunno. §. 56, 2.

Die Kirche degli angeli bei Assisi.

Stanza des heil. Franziscus (im Chore der Kirche): Spagna §. 58, 11.

LA BASTIA (bei Assisi.)

Pfarrkirche. Nicc. Alunno. §. 56, 5.

BERGAMO.

S. Spirito. Andrea Previtali §. 52, 25. (Andres von ihm in andren Kirchen.)
In mehreren Kirchen Gemälde von Lorenzo Lotto §. 96, 31.

BOLOGNA.

S. Petronio. Lorenzo Costa §. 60, 13.

S. Giacomo maggiore. Kapelle der Bentivoglj: Lorenzo Costa §. 47, 7. 8. — Fr. Francia §. 60, 2. 3.

S. Cecilia. (Gegenwärtig ein öffentlicher Durchgang hinter S. Giacomo m.) Fr. Francia und dessen Schüler §. 60, 5.

S. Domenico. Klosterhof: Altes Freskobild von Petrus Johannis §. 33, 5.

S. Micchele in Bosco. Lod. Caracci und dessen Schule §. 106, 7.

Kirche des Campo Santo (ausserhalb Bologna). Alte Fresken §. 33, 1.

Pinakothek der Akademie. Giotto §. 20, 13. — Vitale §. 33, 2. — Simone de' Crocefissi §. 33, 3. — Jacobus Pauli §. 33, 4. Anm. — Petrus Lianoris §. 33, 5. Anm. — B. Caterina Vigri §. 33, 7. — Marco Zoppo (?) §. 47, 3. Anm. — Francesco Cossa §. 47, 6. — P. Perugino §. 57, 12. — Fr. Francia §. 60, 1. 6. — Giacomo und Giulio Francia. §. 60, 9. — Guido Aspertini §. 60, 11. — Lorenzo Costa §. 60, 12. — Giuliano Bugiardini §. 64, 10.
Raphael §. 81, 28. — Timoteo della Vite §. 88, 1. — Bagnacavallo §. 88, 5. — Innocenzo da Imola §. 88, 9. 10. — Pellegrino Tibaldi §. 88, 15. — Parmigianino §. 94, 5. — Lod. Caracci §. 106, 4-6. — Agost. Caracci §. 106, 8.

— Ann. Caracci §. 106, 9. — Dominichino §. 107, 7. — Fr. Albano §. 108, 2. — Guido Reni §. 109, 3-5. 11. — Guercino §. 110, 2. 3. — Aless. Tiarini §. 111, 4. — Giac. Cavedone §. 111, 6.

Brescia.

S. Nazario. Aless. Bonvicino §, 98, 14. (Andres von ihm an andren Orten der Stadt.)
Casa Brugnoli. Girol. Romanino §. 98, 19. (Andres von ihm an andren Orten der Stadt.)

Caprarola.

Gemälde der Zuccari §. 104, 13.

Castellazzo (unfern Mailand).

Refectorium des Klosters. Marco d'Oggione nach Leonardo da V. §. 63, 12.

Cortona.

Dom. Luca Signorelli. §. 41, 10.
Del Gesù. Luca Signorelli. §. 44, 11.

Cremona.

In den Kirchen der Stadt zahlreiche Gemälde aus der Schule der Campi. §. 112.

Faenza.

Dom. Innocenzo da Imola §. 88, 11.

Fano.

Dom. Dominichino §. 107, 4.

Ferrara.

S. Francesco. Garofalo §. 89, 3.
S. Andrea. Garofalo §. 89, 4.

Florenz.

S. Ambrogio. Cosimo Rosselli. §. 41, 1. 3.
SS. Annunziata. Vorhof: Aeltere Künstler und Andrea del Sarto §. 70, 3. 4. — Franciabigio §. 70, 16. — Pontormo . 70, 17. — Rosso §. 71, 1.
Grosser Hof des Klosters: Andrea del Sarto §. 70, 5.
S. M. del Carmine. Kapelle Brancacci: Masolino §. 38, 2. — Masaccio. §. 39, 2. — Filippino Lippi §. 40, 16.
S. Croce. Giotto §. 20, 11. — Taddeo Gaddi §. 21, 2. — Angiolo Gaddi §. 21, 7. — Giottino §. 22, 1.
Refektorium: Giotto §. 20, 10.
Sakristei: Nachfolger des Taddeo Gaddi §. 21, 5. — Niccolà di Pietro §. 26, 3.
Dom. Gaddo Gaddi. §. 16, 3. — Fed. Zuccaro § 104, 14.
S. Giovanni. Mosaiken der Kuppel §. 12, 2.
Agli Innocenti. Dom. Ghirlandajo. §. 43, 7. — In der Gemäldesammlung dieser Anstalt: Pier di Cosimo §. 64, 1.
S. Lucia (jenseit des Arno). Domenico Veneziano §. 44, 4.
S. Marco. Messbücher von einem Schüler Fiesole's (?) §. 32, 2. — Kapitelsaal, Hof, Corridore und Zellen mit Fresken von Fiesole. §. 32, 8.
S. Maria Maddalena de' Pazzi. Cosimo Rosselli. §. 41, 2. — Kapitelsaal: P. Perugino. §. 57, 7.
S. Maria Novella. Cimabue. §. 14, 2. — Andrea und Bernardo Orcagna §. 25, 7. — Filippino Lippi §. 40, 17. — Dom. Ghirlandajo §. 43, 6.
Kapitelsaal (Kapelle der Spanier): Nachfolger Giotto's §. 24.
Grosser Klosterhof: Paolo Uccello §. 38, 1.
S. Maria Nuova. Kapelle eines kleinen Hofes: Fra Bartolommeo §. 69, 10.
S. Miniato (ausserhalb Florenz). Spinello §. 25, 14.
Ognissanti. Gio. da Melano §. 23, 2. — Dom. Ghirlandajo. §. 43, 3. 4.
Compagnia dello Scalzo. Andrea del Sarto §. 70, 2. — Franciabigio §. 70, 15.
S. Simone. Cimabue (?) §. 14, 3.
S. Trinità. Don Lorenzo §. 32, 10. — Dom. Ghirlandajo §. 43, 5.
Sammlung der Akademie. Cimabue §. 12, 1. — Giotto §. 20, 7. — Taddeo Gaddi §. 21, 3. — Fiesole §. 32, 3. 6. — Gentile da Fabriano §. 34, 4. — Masaccio §. 39, 4. — Fra Filippo Lippi §. 40, 7. 8. — Sandro Botticelli. §. 40, 11. — Dom. Ghirlandajo §. 43, 8. — Fr. Granacci §. 43, 13. — Andrea del Castagno §. 44, 2. — Andrea Verocchio (und Leonardo da Vinci) §. 44, 7. — P. Perugino §. 57, 9. — Lorenzo di Credi §. 64, 6. — Gio. Ant. Sogliani §. 64, 8. — Fra Bartolom-

meo §. 69, 4. 9. — Mariotto Albertinelli §. 69, 14. — Raphael §. 74. 29.

Gallerie der Ufficj. Simone di Martino und Lippo Memmi §. 28, 4. Pietro di Lorenzo §. 28, 7. — Fiesole §. 32, 4. 7. — Masaccio §. 39, 3. — Sandro Botticelli §. 40, 9. 10. 13. — Filippino Lippi §. 40, 20. — Fr. Granacci §. 43, 12. — Antonio Pollajuolo §. 44, 6. — Luca Signorelli §. 44, 13. — Mantegna §. 46, 8. — Alfani §. 58, 16. — Fr. Francia §. 60, 8. Leonardo da Vinci §. 63, 4 (?). 25. — Pier di Cosimo §. 64, 2. 3. — Lorenzo di Credi §. 64, 5. — Bernardino Luini §. 65, 2. — Michelangelo §. 67, 13. — Daniele da Volterra §. 68, 5. — Fra Bartolommeo §. 69, 2. 4. 5. 8. 12. — Mariotto Albertinelli §. 69, 13. — Andrea del Sarto §. 70, 9. — Pontormo §. 70, 18. — Ridolfo Ghirlandajo §. 71, 4. — Raphael §. 74, 10. 26. 28. §. 81, 33. §. 82, 2. 4. — Sodoma §. 91, 13. — Coreggio §. 93, 4. — Tizian §. 97, 4. 22. 23. u. a. m. — Gio. Bat. Moroni §. 98, 16. — Bordone §. 99, 13. — Vasari §. 104, 2. — Ann. Caracci §. 106, 11. 16. — Fr. Albano §. 108, 3. — Guercino §. 110, 8. — Cigoli §. 114, 5. — Crist. Allori §. 114, 11. 12. — Gio. di S. Giovanni §. 114, 17.

Handzeichnungen (ebendas.): Perugino §. 57, 8. — Michelangelo §. 67, 18. 19. — Raphael §. 73, 16.

Gallerie Pitti. Fr. Granacci §. 43, 11. — P. Perugino §. 57, 8. — Michelangelo (?) §. 67, 14. — Fra Bartolommeo §. 69, 7. — Andrea del Sarto §. 70, 7. 8. 10. — Raphael §. 74, 21. 27. §. 80, 3. §. 81. 4. 10. §. 82, 4. 7. 17. 18. Giulio Romano §. 81, 19. (nach Raphael), — Parmigianino §. 94, 4. — Sebast. del Piombo §. 96, 16. — Lorenzo Lotto §. 96, 29. — Tizian §. 97, 23. — Bordone §. 99, 17. — Cigoli §. 114, 6. — Crist. Allori §. 114, 9. — Matteo Rosselli §. 114, 14. — Gio. di S. Giovanni §. 114, 17. — C. Dolce §. 114, 19. — Salvator Rosa §. 119, 3. 4.

In den Zimmern des Grossherzogs. Raphael. §. 74, 13.

Pal. Corsini. Pietro Benvenuti §. 121, 5.

S. Salvi (Kloster bei Florenz), Refektorium: Andrea del Sarto §. 70, 6.

Fuligno.

S. Niccolò. Nicc. Alunno. §. 56, 3. (Andres von demselben an anderen Orten der Stadt).

Genua.

S. Stefano. Giulio Romano §. 86, 4.

Pal. Doria. Perin del Vaga §. 86, 20.

Pal. Marcellino Durazzo. Paolo Veronese §. 102, 9.

S. Gimignano (unweit Volterra).

Dom. Berna §. 29, 2. — (Minder Bedeutendes von Benózzo Gozzoli). — Kapelle der Beata Fine: Bastiano Mainardi §. 43, 10.

S. Agostino. Benozzo Gozzoli §. 42, 3.

Grottaferrata (unweit Rom).

Dominichino §. 107, 5.

Lodi.

S. M. dell' Incoronata. Calisto Piazza §. 98, 12.

Lucca.

S. Romano. Fra Bartolommeo §. 69, 6. (Andres von ihm in andren Kirchen, namentlich im Dom).

Im herzogl. Schloss. Raphael §. 81, 9.

Lugano.

Franziskanerkloster degli Angeli. Bernard. Luini §. 65, 10.

Mailand.

S. Ambrogio. Ambr. Borgognone §. 48, 9. 10.

S. M. del Carmine. Bernard. Luini §. 65, 8. — Camillo Procaccini §. 113, 3.

S. Giorgio al Palazzo. Bernard. Luini §. 65, 9.

S. Maria delle Grazie. Refektorium: Leonardo da Vinci §. 63, 8. 15.

Monastero maggiore. Bernardino Luini §. 65, 7.

S. Nazaro grande. Bernard. Lanino §. 66, 2.

S. M. della Passione. Daniele Crespi §. 113, 9.
S. Sebastiano. Bramante §. 48, 5.
S. Sepolcro. Bramantino §. 48, 8.
Gallerie der Brera. Giotto §. 20, 12. — Mantegna §. 46, 9. — Stefano da Ferrara §. 47, 4. — Vincenzio Foppa §. 48, 4. — Bramantino §. 48, 7. — Carlo Crivelli §. 49, 4. — Gentile Bellini §. 52, 10. — Martino da Udine §. 52, 16.1 — Cima da Conegliano §. 52, 31. — Vitt. Carpaccio §. 53, 9. — Nicc. Alunno §. 56, 4. — Giovanni Sanzio §. 59, 3. — Marco Palmezzano §. 59, 6.
Leonardo da Vinci §. 63, 9. — Cesare da Sesto nach Leonardo da V. §. 63, 21, Anm. — Bernardino Luini §. 65, 5. 6. — Aurel. Luini §. 65, 12. — Marco d'Oggione §. 65, 13. 14. — Andrea Salaino §. 65, 15. 16. — Gaudenzio Ferrari §. 66, 1. — Raphael §. 73, 11. — Timoteo della Vite §. 88, 2. — Giorgione §. 96, 12. — Guercino §. 110, 7. — Camillo Procaccini §. 113, 4. — Giul. Ces. Procaccini §. 113, 7. — Cerano Crespi §. 113, 8. — Salmeggia. §. 113, 10.
Ambrosianische Bibliothek. Miniaturbild des Simone di Martino §. 28, 5.
Gemäldesammlung der Ambros. Bibliothek. Leonardo da Vinci §. 63, 17. — Bernardino Luini §. 65, 1. 4. — Cesare da Cesto §. 65, 21. — Raphael §. 75 (S. 219, Anm.)
Bei Duca Melzi. Perugino und Raphael §. 73, 4.
Bei Duca Scotti. Ces. da Sesto und Bernazzano. §. 65, 22.
—? Leonardo da Vinci §. 63, 16. 19. 20. 21.

MANTUA.

S. Andrea. Lorenzo Costa §. 60, 16. — Fermo Guisoni §. 86, 12.
Herzogl. Palast. Giulio Romano §. 86, 7. 8.
Castello di Corte. Andrea Mantegna §. 46, 1.
Palazzo del Te (ausserhalb der Stadt). Giulio Romano §. 86, 9. — Primaticcio §. 86, 14.

MODENA.

Palazzo della Commune. Niccolò dell' Abbate §. 86, 17.

MONTEFALCO (unweit Fuligno).

S. Fortunato. Benozzo Gozzoli §. 42, 2.
S. Francesco. Derselbe. §. 42, 2.

MONTE ULIVETO MAGGIORE. (Kloster auf dem Wege von Siena nach Rom, bei Buonconvento.)

Grosser Hof des Klosters. Luca Signorelli §. 44, 12. — Sodoma §. 91, 8.

NEAPEL.

S. Angelo a Nilo. Colantonio del Fiore §. 61, 2.
S. Chiara. Francesco di Maestro Simone §. 61, 1.
Dom. Kapelle del Tesoro: Domenichino §. 107, 9. — Lanfranco §. 111, 3. —
S. Restituta (Nebenkirche des Doms): Silvestro de' Buoni §. 61, 11.
S. M. dell' Incoronata. Giotto §. 20, 5. 15.
S. Lorenzo maggiore. Zingaro §. 61, 5.
S. Maria la Nuova. Pietro Donzelli §. 61, 8.
S. Martino (la Certosa) auf S. Elmo. Guido Reni §. 109, 7. — Spagnoletto §. 118, 3. — Massimo Stanzioni §. 118, 9. 10.
Sakristei: Spagnoletto §. 118, 2.
Monte Oliveto. Silvestro de' Buoni §. 61, 12. — Simone Papa giovane §. 104, 23.
S Severino. Antonio d'Amato il vecchio §. 61, 14. — Klosterhof: Zingaro §. 61, 6.
Katakomben (bei S. Gennaro de' poveri) §. 5, 4.
Gemäldegallerie des Museums (agli studj.) Matteo di Giovanni §. 31, 4. — Mantegna §. 46, 10. — Filippo Mazzuola §. 48, 12. — Bart. Vivarini §. 49, 2. — Luigi Vivarini §. 49, 3. — Gio. Bellini §. 52, 6. — Colantonio del Fiore §. 61, 3. — Zingaro §. 61, 4. — Ippolito und Pietro Donzelli §. 61. 7. 9. — Simone Papa §. 61, 10. — Silvestro de' Buoni §. 61, 13. — Cesare da Sesto §. 65, 24. — Mar-

cello Venusti nach Michelangelo §. 67, 11. — Michelangelo §. 67, 22. — Raphael §. 81, 16. 17. (8). — Andrea del Sarto nach Raphael §. 82, 8. — Gianfr. Penni §. 87, 1. — Andrea da Salerno §. 87, 4. 5. — Polidoro §. 87, 9. — Garofalo §. 89, 2. — Annibale Caracci nach Coreggio §. 93, 8. — Coreggio §. 93, 10. 12. — Parmigianino §. 94, 3. — Lorenzo Lotto §. 96, 28. — Tizian §. 97, 24. — Ann. Caracci §. 106, 14. 16. — Bartol. Schedone §. 111, 10.

Bibliothek. (Ebendaselbst): Giulio Clovio §. 86, 13.

Königl. Schloss. Raphael §. 74, 2.

ORVIETO.

Dom. Luca Signorelli §. 44, 9.

PADUA.

SS. Annunziata dell' Arena. Giotto §. 20, 8.

S. Antonio (al Santo). Kapelle Felice: Jacopo d'Avanzi §. 33, 4.

PARMA.

Baptisterium. Wandmalereien, um 1230. §. 12, 4.

Dom. Coreggio §. 93, 9.

S. Giovanni. Coreggio §. 93, 7. — Parmigianino §. 94, 6.

S. Paolo. Saal im Kloster: Coreggio §. 93, 6.

Della Steccata. Parmigianino §. 94, 6.

Gallerie. Coreggio §. 93, 5. 13. 17.

PAVIA.

La Certosa. (in der Nähe von Pavia). Bramante §. 48, 6.

Im Besitz des Prof. Scarpa. Raphael (?) §. 82, 20.

PERUGIA.

S. Agostino. Taddeo di Bartolo §. 30. 3.

Dom. Baroccio §. 114, 2.

S. Domenico. Bened. Bonfigli §. 56, 8.

S. Francesco de' Conventuali. P. Perugino §. 57, 13.
Sakristei: Vittore Pisanello (?) §. 36, 5. — Fiorenzo di Lorenzo §. 56, 7. — Bened. Bonfigli. §. 56, 10.

S. Francesco del monte (ausserhalb Perugia). P. Perugino. §. 57, 11.

S. Maria Nuova. Nicc. Alunno (?) §. 56, 6. — P. Perugino §. 57, 3.

S. Pietro. Bened. Bonfigli §. 56, 9. — Adone Doni §. 58, 15.

S. Severo. Innere Kapelle: Raphael §. 74, 7.

S. Tommaso. Giannicola. §. 58, 14.

Collegio del Cambio. P. Perugino §. 57, 10. — Raphael §. 73, 3.

Gemäldesammlung der Akademie. Taddeo di Bartolo §. 30, 1. 2. — Bened. Bonfigli §. 56, 11. — Pinturicchio §. 58, 1. — Giannicola §. 58, 13.

Casa Baldeschi. Raphael (Handzeichnung) §. 73, 17.

Casa Contestabile. Raphael. §. 73, 8.

PESARO.

S. Francesco. Gio. Bellini §. 52, 5.

PIACENZA.

Dom. Guercino §. 110, 5.

PISA.

Dom. Mosaik von Cimabue. §. 14, 4. — Mosaik von Gaddo Gaddi. §. 16, 5.

S. Francesco. Kapitelsaal: Niccolà di Pietro §. 26, 1.

S. Ranieri. Giunta Pisano §. 12, 7.

Campo Santo, Kapelle. Giunta Pisano §. 12, 8. — *Halle.* §. 25. Buffalmaco (?) 2. — Andrea Orcagna: 4. 5. — Bernardo Orcagna: 6. — Pietro Laurati (?) 9. — Simone di Martino (?) 10. — Antonio Veneziano. 11. — Spinello. 12. — Francesco da Volterra. 16. — Pietro di Puccio, 17. — Benozzo Gozzoli §. 42, 4.

PRATO.

Dom. Angiolo Gaddi §. 21, 6. — Fra Filippo Lippi §. 40, 2. 4.

Franziskanerkloster. Niccolà di Pietro §. 26, 2.

Tabernakel in der Nähe von S. Margherita. Filippino Lippi, §. 40, 19.

Casa del Cancelliere. Fra Filippo Lippi §. 40, 5.

RAVENNA.

Mosaiken in den ältesten Kirchen (S. Vitale, S. Apollinare in Classe u. a.) §. 7, 5.

Rom.

Mosaiken in den ältesten Basiliken. §. 7, 1.

S. Andrea della Valle. Dominichino §. 107, 6. — Lanfranco §. 111, 2.

S. Agostino. Raphael. §. 80, 2.

Araceli. Pinturicchio §. 58, 4.

S. Calisto. Handschrift mit Miniaturen §. 8, 2.

S. Caterina di Siena. Timoteo della Vite §. 88, 3.

S. Clemente. Kapelle der heil. Katharina: Masaccio §. 39, 1.

S. Giovanni in Laterano. Jacobus Torriti §. 16, 1.

S. Luigi de' Francesi. Dominichino §. 107, 3.

S. Maria degli Angeli (la Certosa.) Pompeo Batoni §. 121, 1.

S. Maria Maggiore. Mosaiken des Schiffs §. 7, 4. — Jacobus Torriti. §. 16, 2. — Gaddo Gaddi §. 16, 4.

S. Maria sopra Minerva. Filippino Lippi §. 40, 18. — Raffaellino del Garbo §. 71, 6.

S. Maria della Pace. Raphael §. 80, 1.

S. Maria in Trastevere. P. Cavallini §. 22, 3.

S. Onofrio. Piuturicchio §. 58, 3. — Baldass. Peruzzi §. 91, 21.
Oberer Corridor: Leonardo da Vinci §. 63, 29.

S. Pietro. Giotto §. 20, 4.

S. Sabina. Sassoferrato §. 111, 12.

S. Trinità de' monti. Daniele da Volterra §. 68, 4.

S. Vincenzo alle tre fontane (ausserhalb Roms). Nach Raphael §. 79.

Vatikan. Museum der christlichen Alterthümer. §. 5, 1.
Bibliothek. Handschrift mit Miniaturen §. 8, 1.
Sixtinische Kapelle. Sandro Botticelli §. 40, 15. — Cosimo Rosselli. §. 41, 4. — D. Ghirlandajo. §. 43, 2. — Luca Signorelli §. 44, 8. — P. Perugino §. 57, 4. — Michelangelo §. 67, 4-10.
Paulinische Kapelle. Michelangelo §. 67, 12.
Kapelle des heil. Laurentius. Fiesole §. 32, 9.
Die Stanzen. Raphael §. 75.
Die Logen. Raphael. §. 76.
Zimmer Pius V. Raphaels Tapeten (gli arazzi) §. 77; 78.
Appartamento Borgia. Pinturicchio §. 58, 5.
Gemälde-Gallerie des Vatikans. Mantegna §. 46, 7. — Melozzo da Forlì §. 48, 2. — Schule des Perugino (Raphael, Spagna) §. 73, 10. — Raphael §. 73, 13. 14. §. 74, 23. §. 81, 25. 35. — Giulio Romano und Fr. Penni, §. 81, 36. — Dominichino §. 107, 2. — Andrea Sacchi §. 108, 6. — Guido Reni §. 109, 2. — Guercino §. 110, 4. — Caravaggio §. 117, 1. — M. Valentin §. 117, 6.

Kapitol. Pal. de' Conservatori. Pinturicchio §. 58, 2.
Gallerie des Kapitols. Lod. Mazzolini §. 47, 13. — Coreggio (?) §. 93, 11. — Guido Reni §. 109, 9.

Palazzo Quirinale. Melozzo da Forlì §. 48, 1.

Pal. Albani. P. Perugino §. 57, 6.

Pal. Barberini. Raphael. §. 82, 3. — Tizian §. 97, 34. — P. Berettini da Cortona §. 115, 2.

Pal. Borghese. Andrea del Sarto §. 70, 12. — Raphael §. 74, 22. §. 82, 24. (?) — Garofalo §. 89, 1. — Coreggio §. 93, 30. — Giorgione §. 96, 4. — Tizian §. 97, 30. — Pordenone §. 99, 1. — Ann. Caracci §. 106, 13. — Dominichino §. 107, 8. — Fr. Grimaldi §. 111, 7. — Caravaggio §. 117, 2.

Pal. Doria. Lod. Mazzolini §. 47, 12. — Schüler des Leonardo da V. nach Raphael §. 82, 13. — Raphael (?) §. 82, 23. — Ann. Caracci §. 106, 17. — Dominichino §. 107, 10.

Pal. Farnese. Annib. Caracci §. 106, 15.

Sammlung des Kardinal Fesch. Raphael §. 73, 12. (Ausserdem Fiesole, Guido Reni, namentlich viele Holländer.)

Pal. Massimi. Daniele da Volterra §. 68, 6.

Pal. Rospigliosi. Guido Reni §. 109, 8.

Pal. Sciarra. Leonardo da Vinci §. 63, 30. — Raphael §. 82, 9. — Tizian §. 97, 5. — Caravaggio §. 117, 3.

Farnesina. Raphael §. 83, 2. 3. — Giulio Romano §. 86, 3. — Sodoma §. 91, 9. — Baldass. Peruzzi §. 91, 20. 23.

Villa Lanti. Giulio Romano §. 86, 2.
Villa Ludovisi. Dominichino §. 107, 10. — Guercino §. 110, 6.
Raphaels Villa. Raphael §. 83, 6.
Villa Spada. Raphael §. 83, 5.

SARONO.

Bernard. Luini. §. 65, 11.

SIENA.

S. Agostino. Matteo di Giovanni §. 31, 3.
S. Bernardino. Jac. Pacchiarotto §. 91, 6. — Sodoma §. 91, 11. — Dom. Beccafumi §. 91, 16.
S. Caterina. Jac. Pacchiarotto §. 91, 5.
Dom. Duccio §. 17, 1. — Dom. Beccafumi §. 91, 19. (Fussboden).
Sakristei: Duccio §. 17, 2. — Pietro di Lorenzo §. 28, 8.
Libreria: Liberale (Messbuch) §. 54, 5. — Pinturicchio §. 58, 6. — Raphael §. 73, 15.
S. Domenico. Guido von Siena. §. 12, 5. — Matteo di Giovanni §. 31, 2. — Sodoma §. 91, 10.
Fonte Giusta. Bernardino Fungai §. 91, 3. — Baldass. Peruzzi §. 91, 22.
Palazzo pubblico. Spinello §. 25, 13. — Simone di Martino §. 28, 3. — Ambrogio di Lorenzo §. 29, 1. — Taddeo di Bartolo §. 30, 5. 6. — Sodoma §. 91, 12. — Dom. Beccafumi §. 91, 18.
Gallerie der Akademie. Duccio §. 17, 3. — Taddeo di Bartolo §. 30, 4. — Andrea del Brescianino §. 91, 2. — Jac. Pacchiarotto §. 91, 4. — Maestro Riccio §. 91, 15. — Dom. Beccafumi §. 91, 17.

SPELLO.

Dom. Pinturicchio §. 58, 7.
S. Andrea. Pinturicchio §. 58, 8.

SPOLETO.

Dom. Solsernus. §. 12, 3. — Fra Filippo Lippi §. 40, 3.
Pal. pubblico. Spagna §. 58, 12.

TOLENTINO.

S. Niccolà. Alte Fresken §. 34, 1.

TREVISO.

S. Niccolà. Sebast. del Piombo §. 96, 18.

TURIN.

Königl. Gallerie. Raphael §. 81, 6.

URBINO.

S. Andrea. Raphael §. 73, 2.
S. Francesco. Giovanni Sanzio §. 59, 2.
Vaterhaus Raphaels. Raphael §. 73, 1.
Timoteo della Vite §. 88, 4.

VAPRIO (unweit Mailand.)

Francesco Melzi §. 65, 19.

VENEDIG.

S. Francesco della Vigna. Fra Antonio da Negroponte §. 35, 7. — Piermaria Pennacchi §. 52, 14. — Girol. di S. Croce §. 52, 23. — Bat. Franco, §. 100, 2.
S. M. de' Frari. Bart. Vivarini §. 49, 1. — Marco Basaiti §. 53, 1. — Tizian §. 97, 13. — Bernardino Licinio §. 99, 8.
In der Sakristei: Gio. Bellini §. 52, 1.
S. Giovanni Crisostomo. Gio. Bellini §. 52, 3. — Sebast. del Piombo §. 96, 12.
S. Giovanni e Paolo. Bart. Vivarini §. 49, 1. — Giovanni Bellini §. 52, 4. — Rocco Marconi §. 96, 25. — Lorenzo Lotto §. 96, 30. — Tizian §. 97, 16. — Tintoretto §. 101, 3. — Leandro Bassano §. 103, 4.
Ch. dei Gesuiti. Tizian §. 97, 18.
S. Marco. Mosaiken §. 12, 1.
Ch. del Redentore. Gio. Bellini §. 52, 4.
S. Rocco. Pordenone §. 99, 6.
Scuola di S. Rocco. Tintoretto §. 101, 8.
S. M. della Salute. Sakristei: Pierfr. Bissolo §. 52, 15.
S. Zaccaria. Gio. Bellini §. 52, 2.
Innere Kapelle: Gio. ed Antonio da Murano §. 35, 10.
Dogenpalast. Tizian §. 97, 20. — Marco Vecellio §. 98, 3. — Batista Franco §. 100, 1. — Tintoretto §. 101, 9. — Paolo Veronese §. 102, 11. 13. — Francesco Bassano §. 103, 3. — Palma giovane §. 120, 2.
Gemäldesammlung der Akademie. Niccolò Semitecolo §. 35, 1. — Lorenzo Veneziano, 2. — Micchele Onoria, 3. — Michiel Giambono, 5. — Giovanni ed Antonio da Murano, 8. 9. — Bart. Viva-

rini §. 49, 1. — Luigi Vivarini §. 49, 3. — Antonello da Messina §. 51, 3. — Gio. Bellini §. 52, 4. — Gentile Bellini §. 52, 8. 9. — Pierfr. Bissolo. §. 52, 11. — Martino da Udine §. 52, 17. — Girol. di S. Croce. §. 52, 22. — Vincenzio Catena §. 52, 24. — Cima da Conegliano §. 52, 30. — Marco Basaiti §. 53, 2. 3. 4. — Vittore Carpaccio §. 53, 6. 7. 8. — Giovanni Mansueti. §. 53, 11. — Lazz. Sebastiani §. 53, 11. — Bart. Montagna §. 54, 1.

Giorgione §. 96, 9. — Palma vecchio. §. 96, 21. 22. — Rocco Marconi §. 96, 26. — Tizian §. 97, 6. 9. 40. — Bonifazio §. 98, 6. Dom. Campagnola §. 98, 8. — Gio. Bat. Moroni §. 98, 16. — Pordenone §. 99, 4. 5. — Bordone §. 99, 14. 15. — Tintoretto §. 101, 4. 7. — Paolo Veronese §. 102, 7. — Palma giovane §. 120, 2. — Padovanino §. 120, 6.

Gallerie Manfrini. Niccolà di Pietro (Venetianer) §. 35, 4. — Jacobello de Flore §. 35, 6. — Fr. Squarcione §. 45, 3. —. Marco Zoppo §. 47, 3. — Gio. Bellini §. 52, 4. — Pierfr. Bissolo §. 52, 12. — Girol. di S. Croce §. 52, 20. 21. — Andrea Previtali §. 52, 26. — Cesare da Sesto §. 65, 23. — Gaudenzio Vinci (?) §. 65, 25, Anm. — Giulio Romano §. 86, 10. — Giorgione §. 96, 2. 10. — Tizian §. 97, 3. 11. 35. — Geron. Savoldo §. 98, 10. — Gio. Bat. Moroni §. 98, 16. — Pordenone §. 99, 2. — Bordone §. 99, 13. 16.

Pal. Barbarigo. Tizian §. 97, 29.

Sammlung des Hrn. Craglietto. Gentile da Fabriano §. 34, 5. — Paolo Veronese §. 102, 12.

Verona.

S. Anastasia. Liberale §. 54, 4. — Francesco Morone §. 54, 6. — Girolamo da Libri §. 54, 9.

Dom. Liberale §. 54, 2. — Fr. Torbido il moro §. 96, 20. — Tizian §. 97, 10.

S. Eufemia. Stefano da Zevio §. 36, 1. — Carotto §. 92, 3. 4.

S. Fermo. Stefano da Zevio §. 36, 1. — Vittore Pisanello. §. 36, 3. — Liberale §. 54, 3.

S. Zeno. Mantegna. §. 46, 6.

Palazzo del consiglio. Gemäldegallerie: Turonus §. 36, 2. — Vittore Pisanello §. 36, 4. — Fr. Squarcione §. 45, 4. — Girolamo dai Libri §. 54, 10. 11. — Tizian §. 97, 21. — Niccolò Giolfino u. a. §. 102, 1.

Haus zu Verona. Francesco Morone. §. 54, 7.

II. Deutschland.

Augsburg.

Oeffentliche Gallerie. Salvator Rosa §. 119, 5.

Berlin.

Gemäldegallerie des Museums. Giotto §. 20, 7. — Taddeo Gaddi §. 21, 4. — Gritto da Fabriano §. 34, 2. — Fra Filippo Lippi §. 40, 6. — Sandro Botticelli §. 40, 12. — Andrea del Castagno §. 44, 3. — Luca Signorelli §. 44, 14. — Marco Zoppo §. 47, 2. — Cosimo Tura §. 47, 5. — Lodovico Mazzolini §. 47, 11. — Domenico Panetti §. 47, 14. — Ambrogio Borgognone §. 48, 11. — Bart. Vivarini §. 49, 2. — Luigi Vivarini §. 49, 3. — Carlo Crivelli §. 49, 4. — Rugerius §. 49, 5. — Antonello da Messina §. 51, 1. — Gio. Bellini §. 52, 7. — Pierfr. Bissolo §. 52, 13. — Andrea Cordelle Agi §. 52, 16. — Girol. d S. Croce §. 52, 19. — Andre Previtali §. 52, 27. — Cima d

Conegliano §. 52, 28. 29. — Marco Marcone §. 52, 32. — Marco Basaiti §. 53, 5. — Vitt. Carpaccio §. 53, 10. — Bart. Montagna §. 54, 1. — Francesco Morone §. 54, 8. — P. Perugino §. 57, 2. — Rocco Zoppo §. 58, 17. — Giovanni Sanzio §. 59, 4. — Marco Palmezzano §. 59, 5. — Fr. Francia §. 60, 4. — Giacomo und Giulio Francia §. 60, 9. — Amico Aspertini §. 60, 10. — Lorenzo Costa §. 60, 14. 15. — Pier di Cosimo §. 64, 4. — Lorenzo di Credi §. 64, 7. — Gio. Ant. Sogliani §. 64, 9. — Giuliano Bugiardini §. 64, 10.

Giovanni Beltraffio §. 65, 18. — Franc. Melzi §. 65, 20. — Bernard. Lanino §. 66, 3. — Sebastian del Piombo §. 67, 20. — Fra Bartolommeo und Mariotto Albertinelli §. 69, 14. — Andrea del Sarto §. 70, 12. — Pontormo §. 70, 15. — Raffaellino del Garbo §. 71, 5. — Raphael §. 73, 6. 7. 9. §. 74, 16. Nach Raphael §. 81, 8; 82, 6. — il Pistoja §. 87, 2. — Bagnacavallo §. 88, 7. — Innocenzo da Imola §. 88, 12. — Coreggio §. 93, 27. 28. — Palma vecchio §. 96, 23. — Lor. Luzzo da Feltre, Gio. Paolo l'Olmo §. 96, 27. — Tizian §. 97, 37. — Franc. Vecellio §. 98, 1. — Geron. Savoldo §. 98, 11. — Pordenone §. 99, 7. — Bernardino Licinio §. 99, 9. — Tintoretto §. 101, 5. — Ann. Caracci §. 106, 12. 18. — Guido Reni §. 109, 6. 9. — Fr. Grimaldi §. 111, 7. — Giul. Ces. Procaccini §. 113, 6. — Cerano Crespi §. 113, 8. — C. Dolce §. 114, 21. — Caravaggio §. 117, 4. — Spagnoletto §. 118, 5. — Michelangelo Cerquozzi §. 119, 11.

Gallerie des Königl. Schlosses. Nach Michelangelo §. 67, 15. 23.

Gallerie des Grafen A. Raczynski. Gir. Siciolante da Sermoneta §. 104, 11.

DARMSTADT.

Grossherzogl. Gallerie. Raphael. §. 81, 23.

DRESDEN.

K. Gemäldegallerie. Leonardo da Vinci §. 63, 28. — Andrea del Sarto §. 70, 14. — Raphael §. 81, 27. — Giulio Romano §. 86, 5. — Niccolò dell' Abbate §. 86, 15. — Bagnacavallo §. 88, 6. — Dosso Dossi §. 89, 5. — Coreggio §. 93, 3. 18–22. — Giorgione §. 96, 8. — Tizian §. 97, 8. 14. 24. — Paolo Veronese §. 102, 8. 10. — Annib. Caracci §. 106, 10. — C. Cignani §. 108, 5. — C. Dolce §. 114, 20.

Gemäldesammlung des Hrn. von Quandt. Sandro Botticelli §. 40, 14.

LEIPZIG.

Im Besitz des Baron Speck von Sternburg. Raphael §. 82, 10.

MUENCHEN.

Im Besitz des Königs. Raphael §. 74, 14. §. 81, 5.

Gallerie. Fr. Francia §. 60, 7. — Nach Michelangelo §. 67, 17. — Andrea del Sarto §. 70, 12. — Raphael §. 74, 18. §. 81, 1 — Giorgione §. 96, 3. — Tizian §. 97, 31. 36. — Bordone §. 99, 13. — Guido Reni §. 109, 10.

Hofbibliothek. Handschrift mit Miniaturen. §. 8, 4.

Leuchtenberg'sche Gallerie. Bossi nach Leonardo da V. §. 63, 13. — Giorgione §. 96, 6. — Tizian §. 97, 15.

Beim Grafen Rechberg. Raphael. §. 74, 4.

Schleissheim. Guido Reni §. 109, 9.

WIEN.

K. K. Gallerie im Belvedere. Thomas de Mutina §. 36, 6. — Fra Bartolommeo §. 69, 11. — Fra Paolo da Pistoja §. 69, 16. — Andrea del Sarto §. 70, 12. — Raphael §. 74, 9. §. 81, 22. 29. — Pellegrino Tibaldi §. 88, 16. — Coreggio §. 93, 29; 33. — Giorgione §. 96, 5. — Palma vecchio §. 96, 24. — Tizian §. 97, 7. 24. — Andrea Schiavone §. 98, 7. — Pordenone §. 99, 3. — Bordone §. 99, 13. — Crist. Allori §. 114, 10. — Salvator Rosa §. 119, 7.

Ambraser Sammlung. Mosaik nach Leonardo da V. §. 63, 14.

Gallerie Esterhazy. Bernardino Luini (dort Leonardo da V. genannt) §. 65, 3. — Bordone §. 99, 13.

III. Niederlande.

Bruessel.

Gemäldesammlung des Prinzen von Oranien. Leonardo da Vinci §. 63, 31. — Raphael §. 82, 19.

Utrecht.

Sammlung des Hrn. van Ertborn. Antonello da Messina §. 51, 2.

IV. Frankreich.

Paris.

Museum. Fiesole §. 32, 5. — Mantegna §. 46, 3. 4. — Leonardo da Vinci §. 63, 16. 26. 33. 34. 35. — Raphael §. 74, 11. 24. 25. §. 81, 12. 13. 15. 23. 30. 31. 33. §. 82, 12. 14. 15. 16. 22. (?) — Giulio Romano §. 86, 11. — Coreggio §. 93, 11. 31. — Giorgione §. 96, 11. — Tizian §. 97, 12. 17. — Paolo Veronese §. 102, 6.
Bibliothek. Handschrift mit Miniaturen. §. 8, 3.

Versailles.

Raphael §. 74, 12.

Fontainebleau.

Rosso. §. 71, 2. — Primaticcio §. 86, 15. — Nicc. dell' Abbate §. 86, 16.

V. England.

London.

National-Gallerie. Leonardo da Vinci §. 63, 32. — Coreggio §. 93, 25. — Giorgione §. 96, 7. — Sebast. del Piombo §. 96, 15. — Tizian §. 97, 28.
Akademie. Leonardo da Vinci §. 63, 11. 23.
K. Palast von Kensington. Nach Michelangelo §. 67, 21. 23.
Hamptoncourt. Mantegna §. 46, 2. — Raphael §. 77.
Bridgewater oder *Stafford-Gallerie.* Raphael §. 74, 8. §. 81, 8. 11. — Tizian §. 97, 26. 27.
Gallerie des Herzogs von Wellington. Nach Michelangelo §. 67, 19. — Coreggio §. 93, 23.
Im Besitz des Hrn. Coesvelt. Raphael §. 81, 3. — Tizian §. 97, 38.
Im Besitz des Lord Garvagh. Raphael §. 81, 2.
Im Besitz des Herzogs von Grafton. Raphael (?) §. 82, 21.
Im Besitz des Marquis von Londonderry. Coreggio §. 93, 24. 32.
Im Besitz des Hrn. Rogers. Raphael §. 81, 7.
Kunsthändler Neuwenhuys. (1833) Raphael §. 74, 15. §. 81, 21.
Kunsthändler Woodburn. (1833) Leonardo da Vinci §. 63, 10. 21. — Nach Michelangelo §. 67, 16.

Bath.

Im Besitz des Hrn. Beckford. Raphael §. 74, 20.

Cambridge.

Fitzwilliam-Museum. Tizian §. 97, 25.

Landsitze.

Blenheim. (Landsitz des Herzogs von Marlborough.) Raphael §. 74, 5.
Bowood. (Landsitz des Marquis von Lansdown.) Raphael §. 74, 6.

Holkham. (Landsitz des Grafen Leicester.) Kopie nach Michelangelo's Karton §. 67, 2. Anm.
Penshangar. (Landsitz des Lord Cowper.) Raphael §. 74, 17.
Stratton. (Landsitz des Sir Th. Baring.) Raphael §. 81, 20. — Sebast. del Piombo §. 96, 12.
Warwick-Castle. Raphael §. 82, 11.

VI. Russland.

St. Petersburg.

Gallerie der Eremitage. Leonardo da Vinci §. 63, 22. — Raphael §. 74, 19. 24. — Coreggio §. 93, 11. — Sebast. del Piombo §. 96, 14.

VII. Spanien.

Im Museum von Madrid und im Eskurial: Raphael §. 81, 14. 18. 24. 26. 34. — Coreggio §. 93, 26. — Tizian §. 97, 39.

Verzeichniss der Künstlernamen.

Seite

A.

Abbate, Niccolò dell' . . . . 272.
Agi, Andrea Cordelle . . . . 123.
Alamanno, Giovanni . . . . 85.
Albani, Francesco . . . . . 339.
Albertinelli, Mariotto . . . . 189.
Alfani, Domenico di Parìs 137, 279.
— , Orazio . . . . . 137, 279.
Allegri, Antonio . . . . . . 286.
— , Pomponio . . . . . 297.
Allori, Alessandro . . . . . 326.
— , Cristofano . . . . . 348.
Alunno, Niccolò . . . . . 129.
Amalteo, Pomponio . . . . 317.
Amato, Antonio d'. . . . . . 146.
Amerighi, Michelangelo . . . 351.
Anselmi, Michelangelo 283, 297.
Arpino, il Cavalier d' . . . . 328.
Aspertini, Amico . . . . . 142.
— , Guido . . . . 142.
Assisi, Tiberio d' . . . . . 137.
Avanzi, Jacopo d' . . . . . 80.

B.

Bacchiacca . . . . 137.
Bagnacavallo . . . . 275.
Baldovinetti, Alessio . . . . 99.
Barbacelli, Bernardino. . . . 326.
Barbarelli, Giorgio . . . . . 300.
Barbieri, Gio. Francesco . . 343.
Baroccio, Federigo . . . . 347.
Bartolo, Domenico di . . . . 75.
— , Taddeo di . . . . . 74.
Bartolommeo, Fra . . . . . 186.
Basaiti, Marco . . . . . . 124.
Bassano, Francesco . . . . 324.
— , Jacopo . . . . 323.
— , Leandro . . . . 324.
Batoni, Pompeo . . . . . . 359.
Beccafumi, Domenico . . . 283.
Belliui, Gentile . . . . . . 122.
—, Giovanni . . . . . . 121.

Seite

Bellotto, Bernardo . . . . 358.
Beltraffio, Gio. Ant. . . . . 168.
Benvenuti, Giambat. . . . . 278.
— , Pietro . . . . 359.
Berna . . . . 73.
Bernazzano . . . . 169.
Bissolo, Pierfrancesco . . . 122.
Bologna, Simone da . . . . 80.
Bonfigli, Benedetto . . . . . 131.
Bonifazio Veneziano . . . . 313.
Bonvicino, Alessandro . . . 314.
Bordone, Paris . . . . 317.
Rorgognone, Ambrogio . . . 115.
— (Bourguignon), Jacopo 357.
Botticelli, Sandro . . . . . 94.
Bramante . . . . 115.
Bramantino . . . . 115.
Brescia, il Moretto di . . . 314.
Brescianino, Andrea del . . 281.
— , Giovita . . . . 316.
Bronzino, Angiolo . . . . . 326.
Brusasorci . . . . 320.
Buffalmaco, Buonamico . 58, 66.
Bugiardini, Giuliano . . . . 165.
Buonaccorsi, Pierino . . . 272.
Buonarotti, Michelangelo . . 171.
Buoni, Silvestro de' . . . . 146.

C.

Cagnacci, Guido . . . . . 342.
Calabrese, il Cavalier . . . 354.
Caldara, Polidoro . . . . . 274.
Calderari . . . . 317.
Caliari, Carlo . . . . 323.
— , Paolo, ... 321.
Caligarino . . . . 278.
Calvart, Dionisio . . . . . 329.
Cambiaso, Luca . . . . . . 329.
Campagnola, Domenico . . 314.
Campi, Antonio . . . . . . 346.

Seite

Campi, Bernardino . . . . 346.
—, Giulio . . . . 345.
Camuccini, Vincenzio . . . 359.
Canale (Canaletto) Ant. und Bernard. . . . . 358.
Cantarini, Simone . . . . 342.
Canuti, Domenico . . . . 342.
Caracci, Agostino . . 332, 334.
—, Annibale . . . 332, 335.
—, Lodovico . . . 332, 334.
Caracciolo, Giambat. . . . 354.
Caravaggio, Michelangelo da 351.
Cardi, Lodovico . . . . . . 348.
Cariani, Giovanni . . . . . 314.
Carotto, Gianfrancesco . . 285.
Carpaccio, Vittore . . . . 125.
Carucci, Jacopo . . . . . . 193.
Castagno, Andrea del . . . 103.
Catena, Vincenzio . . . . 123.
Cavallini, Pietro . . . . . 53.
Cavedone, Giacomo . . . . 314.
Cento, Guercino da . . . 343.
Cerano . . . . 347.
Cerquozzi, Michelangelo . 357.
Cerva, Gio. Batista . . . 171.
Cesari, Giuseppe . . . . . 328.
Cesi, Bartolommeo . . . . 329.
Cignani, Carlo . . . . . . 339.
Cigoli, Lodovico . . . . . 348.
Cima, Giambat. . . . . . . 124.
Cimabue, Giovanni . . . . 28.
Cione, Andrea di . . . . . 58.
Civerchio, Vincenzio . . . 115.
Clovio, Giulio . . . . . . 271.
Cocxie, Michael . . . . . 279.
Colle, Raffaele dal . . 231, 234.
Conca . . . . 357.
Conegliano, Cima da . . . 124.
Contarino, Giovanni . . . 357.
Coreggio . . . . 286.
Corradi, Domenico . . . . 99.
Correnzio, Bellisario . . . 353.
Cortese, Jacopo . . . . . 357.
Cortona, Pietro da . . . . 350.
Cosimo, Pier di . . . . . 163.
Cossa, Erancesco . . . . . 112.
Costa, Lorenzo . . . 112, 140, 142.
Cotignola, Girolamo Marchesi da 277.
Credi, Lorenzo di . . . . . 164.
Crespi, Daniele . . . . . . 347.
—, Gio. Batista . . . . . 347.
Crivelli, Carlo . . . . . . 117.

D.

Dalmasio, Lippo di . . . . 81.
Dante, Girolamo . . . . . 313.

Seite

Dolci, Carlo . . . . 349.
Dominichino . . . . 337.
Doni, Adone . . . . . 137, 279.
Donzelli, Ippolito . . . . 145.
—, Pietro . . . . 145.
Dossi, Dosso . . . . 278.
Duccio di Buoninsegna . . 32.

E.

Empoli, Jacopo da . . . . 349.

F.

Fabriano, Gentile da . . . 81.
—, Gritto da . . . . . 81.
Faenza, Jacomone di . . . 279.
Falcone, Aniello . . . . . 355.
Fa presto, Luca . . . . . 357.
Farinato, Paolo . . . . . 321.
Fattore . . . . 272.
Ferrara, Stefano da . . . 112.
Ferrari, Gaudenzio . 170, 279.
Ferri, Ciro . . . . 350.
Feti, Domenico . . . . . . 348.
Fiammingo, Dionisio . . . 329.
Fiesole, Fra Gio. Angelico . 75.
Figino, Ambrogio . . . . . 171.
Filipepi, Alessandro . . . . 94.
Finoglia, Domenico . . . . 354.
Fiore, Colantonio del . . . 143.
Flore, Jacobello de . . . . 84.
Fontana, Lavinia . . . . . 329.
—, Prospero . . . . . . 328.
Foppa, Vincenzio . . . . . 114.
Francesca, Piero della . . . 115.
Franceschini, Baldassare . 349.
Francia, Francesco . . . . 138.
—, Giacomo . . . . . . 142.
—, Giulio . . . . 142.
Franciabigio, Marco Antonio 193.
Franco, Batista . . . . . . 318.
Francucci, Innocenzo . . . 276.
Fredi, Bartolo di . . . . . 74.
Fuligno, Niccolò di . . . . 129.
—, Pietro Antonio di . . 129.
Fungai, Bernardino . . . . 281.
Furini, Francesco . . . . . 349.

G.

Gaddi, Angiolo . . . . . . 51.
—, Gaddo . . . . 32.
—, Taddeo 50. (57.)
Galassi, Galasso . . . . . 112.
Gambara, Lattanzio . . . . 316.
Gandini, Giorgio . . . . . 297.
Garbo, Raffaellino del . . . 195.
Gargiuoli, Domenico . . . 356.
Garofalo . . . . 277.

Seite

Gatti, Bernardino . . . . . 297.
Genga, Girolamo . . . . . 137.
Gennari . . . . 344.
Genovese, il prete . . . . . 354.
Gessi . . . . 342.
Ghirlandajo, Davide u. Bened. 102.
—, Domenico . . . . . 99.
—, Ridolfo . . . . . . 194.
Giambono, Michiel . . . . 84.
Giannicola . . . . 137.
Gimignano, Vincenzio di S. 279.
Giolfino, Niccolò . . . . . 320.
Giordano, Luca . . . . . . 357.
Giorgione . . . . 300.
Giottino . . . . 52.
Giotto . . . . 39.
Giovanni di S. Giovanni . . 349.
—, Matteo di . . . . . 75.
Giunta von Pisa . . . . . . 26.
Gobbo da' Frutti . . . . . 345.
Gozzoli, Benozzo . . . . . 97.
Granacci, Francesco . . . . 103.
Grandi, Ercole . . . . . . 113.
Grimaldi, Gio. Francesco . 344.
Gualdo, Matteo de . . . . 129.
Guercino da Cento . . . . 343.
Guido von Siena . . . . . 26.
Guisoni, Fermo . . . . . . 271.

I.

Jacone . . . . 194.
Imola, Innocenzo da . . . . 276.
Ingegno . . . . 136.
Joannes. Petrus . . . . . . 80.
Johannis, Petrus . . . . . . 80.

L.

Lama, Gianbernardo . . . . 274.
Lanfranco, Giovanni . . . . 344.
Lanini, Bernardino . . . . . 171.
Laurati, Pietro . . . . . . 63.
Lianoris, Petrus . . . . . . 80.
Liberale . . . . 126.
Liberi, Pietro . . . . 358.
Libri, Girolamo dai . . . . 127.
Licinio, Bernardino . . . . 316.
—, Gio. Antonio . . . . 316.
Lippi, Filippino . . . . . 90, 96.
—, Fra Filippo . . . . . 92.
Lomazzo, Gio. Paolo . . . . 171.
Longhi, Luca . . . . 329.
Lorenzo, Ambrogio di . . . 72.
—, Fiorenzo di . . . . . 130.
—, Pietro di . . . . . 63, 72.
— Camaldolense, Don . 79.
Lotto, Lorenzo . . . . . . 305.

Luigi, Andrea di . . . . . . 136.
Luini, Aurelio . . . . 167.
—, Bernardino . . . . . 165.
Luzzo da Feltre, Lorenzo . 305.

M.

Mainardi, Bastiano . . . . 102.
Manetti, Domenico . . . . 327.
Manozzi . . . . 349.
Mansueti, Giovanni . . . . 126.
Mantegna, Andrea . . . . . 109.
—, Francesco . . . . . 111.
Maratta, Carlo . . . . . . 339.
Marcone, Marco . . . . . . 124.
Marconi, Rocco . . . . . . 305.
Martinellus . . . . 129.
Martino, Simone di 69. (57, 65).
Marullo, Giuseppe . . . . . 354.
Masaccio . . . . 89.
Masolino da Panicale . . . 88.
Massimo Stanzioni . . . . . 354.
Matteis, Paolo de . . . . . 357.
Maturino . . . . 274.
Mazzolini, Lodovico . . . . 113.
Mazzuola, Filippo . . . . . 116.
—, Girol. di Micchele . 298.
Mazzuoli, Filippo . . . . . 297.
—, Francesco . . . . . . 297.
Meccherino . . . . 283.
Melano, Giovanni da . . . . 53.
Melozzo da Forlì . . . . . 114.
Melzi, Francesco . . . . . 168.
Memmi, Lippo . . . . 71.
—, Simone . . . . 69.
Messina, Antonello da . . . 120.
Michelangelo Buonarotti . . 171.
— Cerquozzi delle batt. 357.
Modena, Pellegrino da 279. (234).
Mola, Gio. Batista . . . . . 339.
Montagna, Bartolommeo . . 126.
Moro, Giambatista dal . . . 320.
Morone, Francesco . . . . . 126.
Moroni, Gio. Batista . . . . 315.
Murano, Gio. ed Antonio da . 84.
Mutina, Thomas de . . . . . 86.
Muziano, Girolamo . . . . . 316.

N.

Naldini, Batista . . . . . . 326.
Negroponte, Fra Antonio da 84.
Nelli, Plautilla . . . . . . 189.
Neroni, Bartolommeo . . . . 283.

O.

Oggione, Marco d' . . . . . 167.
Olmo, Gio. Paolo l'. . . . . 305.
Onoria, Micchele. . . . . . 83.

	Seite
Orbetto	358.
Orcagna, Andrea	59.
—, Bernardo	62, 63.
Orley, Bernhard van	235, 239.
Orsi, Lelio	297.
Ortolano	278.

P.

Pacchiarotto, Jacopo	281.
Padovanino, Alessandro	358.
Pagani, Gregorio	348.
Palma giov., Jacopo	357.
— vecchio, Jacopo	304.
Palmezzano, Marco	138.
Panetti, Domenico	114.
Panicale, Masolino da	88.
Papa giov., Simone	329.
— vecchio, Simone	145.
Parentino, Bernardo	111.
Parmigianino	297.
Passeri, Giambatista	338.
Passerotti, Bartolommeo	328.
Passignano, Domenico da	348.
Pauli, Jacobus	80.
Pellegrini, Pellegrino	277.
Pennachi, Piermaria	122.
Penni, Fraucesco	272. (231, 234, 235, 246, 259.)
Pens, Georg	279.
Perugino, Pietro	131.
Peruzzi, Baldassare	284.
Piazza, Calisto	314.
Pietro, Lorenzo di	75.
—, Niccolà di, (Toskaner)	67.
—, Niccolà di, (Venetianer)	84.
—, Sano di	76.
Pino, Marco di	327.
Pinturicchio, Bernardino	135.
Piombo, Fra Sebastiano del	185, 303.
Pippi, Giulio (vergl. Romano)	268.
Pisanello, Vittore	85.
Pisano, Giovanni	57.
—, Niccolà	27.
Pistoja, Fra Paolo da	189.
—, Lionardo	273.
Poccetti	326.
Polidoro Caldara	274.
Pollajuolo, Antonio	105.
Pomarance, il Cavaliere dalle	348.
Ponte, Jacopo da	323.
Pontormo	193.
Pordenone, Gio. Ant. Licinio da	316.
Porta, Baccio della	186.
Preti, Maria	354.
Previtali, Andrea	123.
Primaticcio, Francesco	271, 277.
Procaccini, Camillo	346.
—, Ercole, giov.	347.
—, Ercole, vecchio	346.
—, Giulio Cesare	346.
Puccio, Pietro di	66.
Puligo, Domenico	194.
Pupini, Biagio	276.

R.

Raibolini, Francesco	138.
Raimondi, Marco Antonio	279. (240.)
Ramenghi, Bartolommeo	275.
Raphael	196.
Ravignano, Marco	280.
Razzi, Gianantonio	281.
Reni, Guido	340.
Ribera, Giuseppe	352.
Ricci, Domenico	320.
Ricciarelli, Daniele	185.
Riccio, Maestro	283.
Ridolfi, Carlo	357.
Rinaldi	271.
Robusti, Jacopo	318.
Romanelli, Gio. Francesco	350.
Romanino, Girolamo il	315.
Romano, Giulio.	268. (229, 230, 232, 233, 234, 247, 248, 249, 259, 262, 264.)
Roncalli, Cristoforo	348.
Rondani, Fr Maria	297.
Rosa, Salvator	355.
Rosselli, Cosimo	96.
—, Matteo	349.
Rossi, Francesco de'	326.
Rosso (de' Rossi)	194.
Rotari, Pietro	358.
Rottenhammer, Jacob	320.
Rugerius	117.

S.

Sabbatini, Andrea	273.
—, Lorenzo	328.
Sacchi, Andrea	339.
Salaino, Andrea	168.
Salerno, Andrea di	273.
Salimbeni, Arcangiolo	327.
Salmeggia, Enea	347.
Salvi, Gio. Batista	345.
Salviati, Francesco de'	326.
Sammachini, Orazio	328.
Santa Croce, Girolamo di	123.
Santafede, Fabrizio	274.
—, Francesco	274.
Sanzio, Giovanni	138.
—, Raphael	196.
Saraceno, Carlo	352.
Sarto, Andrea del	189. (261.)

Seite

Sassoferrato . . . . 345.
Savoldo, Geronimo . . . . 314.
Schedone, Bartolommeo . . 345.
Schiavone, Andrea . . . . 314.
—, Gregorio . . . . . 111.
Sebastiani, Lazzaro . . . 126.
Semenza . . . . 342.
Semini, Andrea . . . . . 329.
—, Ottavio . . . . . . 329.
Semitecolo, Niccolò . . . 83.
Semolei . . . . 318.
Sesto, Cesare da . . . 169, 279.
Siciolante, Girolamo . . . 327.
Siena, Marco da . . . . . 327.
—, Matteo da . . . . . 75.
—, Michelangelo da . . . 283.
Signorelli, Luca . . . . . 105.
Simone, Francesco di Maestro 143.
—, Maestro . . . . . . 143.
Sirani, Elisabetta . . . . 343.
—, Gio. Andrea . . . . 342.
Sodoma . . . . 281.
Sogliani, Gio. Antonio . . . 164.
Solario, Antonio . . . . . 144.
Solimena . . . . 357.
Solsernus . . . . 25.
Spada, Lionello . . . . . 344.
Spadaro, Micco . . . . . 356.
Spagna, Giovanni lo . . . 136.
Spagnoletto . . . . 352.
Spinello . . . . 65.
Squarcione, Francesco . . 108.
Stanzioni, Massimo . . . . 354.
Stefano (Schüler Giotto's) . 52.
Strozzi, Bernardo . . . . 354.
Suardi, Bartolommeo . . . 115.

T.

Tafi, Andrea . . . . . . 25.
Talpino . . . . 347.
Tiarini, Alessandro . . . . 344.
Tibaldi, Pellegrino . . . . 277.
Tiepolo, Gio. Batista . . . 358.
Tintoretto, Domenico . . . 320.
—, Jacopo . . . . . . 318.
Tisio, Benvenuto . . . . 277.
Titi, Santi . . . . 326.
Tiziano, Girolamo di . . . 313.
— Vecellio . . . . . . 306.
Torbido il moro, Francesco 304.
Torregiani, Bartolommeo . 356.
Torriti, Jacobus . . . . . . 32.

Seite

Treviso, Girolamo da . . . 111.
Tura, Cosimo . . . . . . 112.
Turchi, Alessandro . . . . 358.
Turonus . . . . 85.

U.

Ubertini, Francesco . . . . 137.
Uccello, Paolo . . . . . 88.
Udine, Giovanni da 279. 304. (232.)
—, Martino da . . . . 123.
Uggione, Marco d' . . . . 167.

V.

Vaga, Perin del 272. (232, 234.)
Valentin, Mos. . . . . . . 352.
Vanni, Francesco . . . . . 327.
Vanucchi, Andrea . . . . 189.
Vanucci, Pietro . . . . . 131.
Varotari, Alessandro . . . 358.
Vasari, Giorgio . . . . . 326.
Vecellio, Francesco . . . . 313.
—, Orazio . . . . 313.
—, Tiziano . . . . 306.
Veneziano, Agostino . . . 280.
—, Antonio . . . . . . 65.
—, Bonifazio . . . . . . 313.
—, Domenico . . . . . 104.
—, Lorenzo . . . . . . 83.
Venusti, Marcello . . . . 185.
Verocchio, Andrea . . . . 105.
Veronese, Paolo . . . . . 321.
Vigri, B. Caterina . . . . 81.
Vinci. Gaudenzio . . . . . 169.
—, Leonardo da . . . . 149.
Vitale dalle madonne . . . 80.
Vite, Timoteo della . 275. (241).
Vivarini, Antonio . . . . 84.
—, Bartolommeo . . . . 117.
—, Luigi . . . . 117.
Volterra, Daniele da . . . 185.
—, Francesco da . . . . 66.
Volterrano giov. . . . . . 349.
Vouet, Simon . . . . . . 352.

Z.

Zampieri, Domenico . . . 337.
Zelotti, Batista . . . . . 323.
Zevio, Stefano da . . . . 85.
Zingaro . . . . 144.
Zoppo, Marco . . . . . . 111.
—, Rocco . . . . 137.
Zuccaro, Federigo . . . . 327.
—, Taddeo . . . . 327.

Gedruckt bei den Gebr. Unger.

argent. Est-ce que j'ai tort, là, dites-moi?

M. DUPRÉ.

Quand j'ai su qu'il s'établissait un billard dans votre village, et qu'on y recevait des journaux, j'ai bien pensé qu'on finirait par s'en apercevoir. Malgré cela, maître Guillaume, soyez persuadé qu'il faut des supériorités; et lorsque je reconnais monsieur le comte pour une supériorité, il me semble que vous pouvez bien le reconnaître aussi, vous.

GUILLAUME, riant.

C'est selon le goût, c'est selon la politesse. Moi, j'appelle mes supérieurs ceux qui peuvent me rendre service, comme monsieur Charmel par ses bons conseils.

M. DUPRÉ.

Mais monsieur Charmel n'est qu'un homme comme vous et comme moi nous pourrions être si nous avions fait les études qu'il a faites, et que nous eussions sa capacité et son intelligence. Il n'est distingué qu'à cause de cela. Au lieu que monsieur le comte a une illustration qui remonte à un temps immémorial; presque tous ses parens ont fait parler d'eux; et l'on me citait encore dernièrement une dame de sa famille qui a été pendant quelque temps comme reine de France, par la faveur d'un grand roi. C'est